Aus der Bibliothek
Heinrich Wölfflins

Die

Kunstwerke

der

Belgischen Städte.

Erläutert

von

Jac. Burckhardt.

DÜSSELDORF,
Verlag von Julius Buddeus.
1842.

Herrn

Dr. Franz Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste
in Berlin.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diekunstwerkeder00burc

Vorwort.

Der Zweck vorliegender Schrift ist, dem Reisenden in möglichster Kürze den kunsthistorischen Standpunkt zu bezeichnen, den die Betrachtung der wichtigern Kunstwerke Belgiens erfordert. Der Verf. besuchte Belgien im Herbst 1841.

Wer in der niederländischen Kunstgeschichte bewandert ist, wird leicht herausfinden, wo der Verf. selbstständig urtheilte und welchen Autoritäten er in den übrigen Fällen folgte. Einem unterrichteten Reisenden, der das Land nicht im Fluge sehen will, sind Schnaase's niederländische Briefe, welche auch Holland behandeln, als der beste Wegweiser anzuempfehlen; allein sie erfordern, der tiefsinnigen und vielseitigen Begründung so vieler kunsthistorischen Thatsachen wegen, so viel Zeit und Studium, dass ein kurzer Abriss noch immer zu wünschen

blieb; zumal da besonders Lüttich und Löwen darin nur sehr kurz berührt werden und Vollständigkeit durchaus nicht in des geehrten Herrn Verfassers Zwecke lag.

Dass hier bloss die sieben grössten Städte Belgiens behandelt sind, hat seinen Grund darin, dass die meisten Reisenden nur diese berühren und dass eine Behandlung sämmtlicher belgischen Kunstwerke die Schrift unnöthiger Weise vergrössert haben würde. Vielleicht wird sich aus derselben ein Standpunkt ergeben auch für manches nicht ausdrücklich Besprochene.

Lüttich.

Das ***palais de justice***, früher die bischöfliche Residenz, zieht hier billig zuerst unsre Aufmerksamkeit auf sich. Nach mehrmaliger Zerstörung liess es Eberhard von der Mark, Bischof von Lüttich, im Jahr 1508 neu aufbauen. Wahrscheinlich begann er mit der Façade gegen die *rue pierreuse*, welche die alterthümlichste scheint. Wir sehen die letzte Periode der gothischen Baukunst vor uns; die Leisten, Rinnen, Wülste und Gesimse sind mit grosser Genauigkeit ausgemeisselt; man sucht, wie überhaupt in der damaligen profanen Architectur, durch künstliche Durchschneidungen zu wirken; aber schon herrschen die hohlen Glieder sehr vor, und alles was zum eigentlichen Zierrath gehört, Basen, Baldachine u. dgl. ist manierirt. — Die beiden Höfe geben das gothische Princip im Wesentlichen auf, besonders der grössere und reichere (jetzt Gemüsemarkt). Er enthält auf je zwei Seiten dreizehn und siebenzehn Säulen mit gedrückten Spitzbogen, so dass das ganze eine riesige vierseitige Halle bildet, deren Gewölbe zwar noch fleissig gerippt, deren obere Mauern (über den Bogen) mit einer gothischrundbogigen blinden Gallerie und drüber mit gothischen Fensterreihen versehen sind, — aber die Säulen selbst sind völlig in dem Styl gear-

beitet, den wir Nordländer sehr unpassend *Renaissance* nennen. — Dieser Name würde wesentlich nur auf Italien passen, wo die vom Norden hereingedrungene gothische Bauart es nicht zu einer einzigen classischen Production gebracht hatte, und wo man desshalb über die Wiederbelebung der Antike (welche dort inländisch war, bei uns nicht) sich in der That freuen dürfte. Im Norden dagegen ist die sogenannte Renaissance nichts anderes, als das endliche Durchdringen jenes dekorativ-phantastischen Elementes, welches den germanischen Völkern von Anfang an eigen war, aber in den strengen Formen der gothischen Kunst lange gebunden gelegen hatte. Auch nimmt sie die antiken Formen nur im ungenausten Sinne an, denn streng aufgefasst, würden ihr dieselben wieder unbequem werden. Auch sieht sie desshalb kaum von ferne dem Werke eines guten florentinischen Cinequecentisten ähnlich, der nach bestem Wissen und Gewissen die Antike zu reproduciren glaubt, während er etwas unendlich schöneres Neues schafft. — Als besonders geeigneter Träger jenes phantastischen Elementes in der nordischen Architektur erschien, nachdem einmal die grossen Hauptformen der Gothik im Kölner Dom vollständig vorlagen, die vegetabilische Verzierung, die Pflanze. Schon in den letzten Zeiten des XIV. und im XV. Jahrhundert werden die Blumen und Blätter an den gothischen Gebäuden immer wilder, überladener und verwirrter; sie allein bieten Gelegenheit, die eigne Laune sich ergehen zu lassen, während der Rest nach althergebrachter Weise gebaut werden muss. Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts nun stürzt

die ohnedies abgelebte gothische Kunst von dem Andrang dieses rein dekorativen Princips zusammen, indem dasselbe sich an die Antike anschliesst. Die Folge freilich hat nach wenigen Jahrzehnden gelehrt, wie es einer architektonischen Richtung ergehen muss, die von ihren eigenen Blüthen, dem Ornamente, leben will; Werth und Bedeutung aller einzelnen Glieder kamen in Verwirrung und die Nachwelt hat dafür das Wort *Rococo* aufgebracht. Auch eine gewisse neuere Schule sollte dergleichen wohl erwägen, ehe sie sich in masslosem Vertrauen der Ornamentik hingiebt!

Die Säulen im Hof des *palais de justice* haben theils runde, theils viereckige und verzierte Basen; in der Mitte theilt sie ein derber, stark dekorirter Wulst; bald die obere, bald die untere Hälfte bilden einen reichen, ausgebauchten Blätterkelch, der im erstern Fall als Blume, im letztern als eine Blätterreihe um den Stengel zu betrachten ist. Bisweilen sind sogar beide Hälften verziert. Die Säulenknäufe endlich sind von sehr scharfer, oft wunderschöner Blätterarbeit, meist mit vier Kanten, drüber liegt dann oft noch eine achteckige Deckplatte. Das Ganze macht einen wunderlichen malerischen Eindruck, wobei die grossen Dimensionen bedeutend mitwirken. — Die Façade gegen *place S. Lambert* hingegen taugt nichts und ist kaum hundert Jahre alt.

S. Paul, jetzt die Cathedrale, seit der Zerstörung der berühmten Lambertuskirche im Jahr **1793.** Ein in mancher Hinsicht merkwürdiges Gebäude; der Chor aus dem XIII. Jahrhundert und das Schiff nicht

viel später, jedenfalls nach demselben Plane. — Das Mittelschiff ruht auf Säulen; erst wo die Mauer beginnt, setzen je drei Wandsäulchen an. Jene Säulen ruhen auf runden Basen, da doch das entsprechende Glied, die Deckplatte des Capitäls, achteckig ist. Die Capitäler haben höchst einfaches Blattwerk und deuten unverkennbar auf das XIII. Jahrhundert. Ueber ihnen beginnen jene Wandsäulchen und die sehr spitzen*) Bogen, welche mit mehreren Kehlen und Wülsten verziert sind, doch so, dass erstere, wie in allen niederländisch-gothischen Kirchen, vorherrschen. Drüber läuft eine Wandgallerie und über dieser die sehr einfachen Fenster hin; ein hohes, einfaches Gewölbe schliesst das Ganze. Obwohl der Chor nur einschiffig ist, setzen die Wandsäulchen dennoch erst weit oben an, um den Chorstühlen freien Raum zu lassen. Das Schlussgewölbe des Chores ist sehr rein und schön. — Spät erst sind die Seitenkapellen dem Langhause angefügt worden. Sehr alt ist dagegen der mit Wandgallerien verzierte Unterbau des Thurmes; jedenfalls nicht später als das Schiff. — Die Kirche ist gewiss eine der edelsten in den Niederlanden, und dennoch vermisst der deutsche Reisende schon hier, so nahe an der deutschen Grenze, gar manches. Die französische und niederländische Gothik hat sich nur bis auf einen gewissen Punkt entwickelt und ist dann von diesem aus sogleich zu

*) Auch diess ist ein Beispiel gegen Wetter's Behauptung (in seiner sonst so vortrefflichen Beschreibung des Mainzer Domes) dass die Bogen je älter, um so weniger spitz seien.

möglichster Bereicherung des Ornamentes übergegangen; sie ist meist prächtig und roh zugleich. In dieses Capitel*) gehören vor allem die Spitzbogen sammt dem ganzen Oberbau, Wandsäulchen, Gewölbe etc., auf Säulen. (Später geht die niederländische Gothik von diesem Extrem auf das entgegengesetzte über, indem sie die Gewölbrippen bis auf den Erdboden herabführt; die richtige Mitte, einen schöngegliederten Pfeiler mit einem Capitäl für jedes Glied, und mit einer ihm entsprechenden Rippe, hat sie nie aufgefunden.) Es giebt bloss ein Beispiel, wo Spitzbogen auf Säulen völlig schön sind; wir meinen die Abteikirche zu Altenberg unweit Köln. Dort scheinen die Glieder des Bogens aus dem Capitäl selbst hervorzuwachsen; hier hingegen entwickeln sie sich erst mühsam aus einer Art von Piedestälchen.

Im Querbau rechts findet sich ein grosses Glasgemälde in schöner Renaissancearchitektur mit Fruchtschnüren, die Krönung Mariä in einer Wolkenglorie, so wie Pauli Bekehrung und den von S. Lambert begleiteten Donatar enthaltend; wahrscheinlich nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts verfertigt. Die Zeichnung ist sehr manierirt, die Färbung jedoch noch schön. In Christi rothes Kleid sind gelbschillernde Lichter eingeschliffen; eine Liebhaberei, welche damals die ganze Malerei durchdrungen hatte. — Minder bedeutende Glasgemälde enthält der Chor. — Eine der Seitenkapellen rechts (wir gehen immer von der westlichen Hauptfaçade aus) enthält eine Taufe Christi, woran

*) Was wir noch oft berühren müssen.

die Nebenfiguren das beste sind. Wahrscheinlich ist es ein Bild aus Vandyck's Schule. — Im Queerbau rechts hängt ein Bild von Caspar de Crayer, die vier Kirchenlehrer, schön und tüchtig gemalt, aber an dem diesem Maler eigenthümlichen Fehler leidend; die Personen sehen nämlich aus dem Bilde heraus auf den Beschauer, als fragten sie: „Wie nehmen wir uns hier aus?" — Auch das Gewölbe ist von 1528—1557 bemalt worden, und zwar mit grünen und vergoldeten Arabesken. Die älteren Theile sind weit die besten; man sieht, wie der Styl dem Maler unter den Händen schlechter wurde. — Eine Thür an der Nordseite führt durch einen kleinen sehr schönen Vorbau mit dem reinsten gothischen Stabwerk auf den Platz hinaus. — Hier sehen wir nun, wie wenig consequent die Gothik dieser Gegend sich entwickelt hat. Es fehlen vor allem zwei Dinge: Thürmchen und Giebel, und so kriechen denn die Strebebögen von den plumpen Strebepfeilern aus schmucklos aufwärts; während diese mit einfachen Dächelchen schliessen. Oben irrt noch ein gothischer Bogenfries herum, und am Chor fehlt auch dieser. — Der Thurm ist äusserst roh und meist aus später Zeit; daneben steht ein sehr spät gothisches Portal, dessen Giebel in einem keck gearbeiteten Medaillon Pauli Bekehrung enthält.

Sainte-croix. Auch diese Kirche dürfte wohl eine um weniges jüngere Zeitgenossin des Kölner Domes sein. Gleichwohl hat sie Strebepfeiler, welche gegen ihr oberes Ende hin polygon werden und dann mit sehr schweren Deckplatten oder Dächelchen schliessen. — Ein älterer byzantinischer Westchor (etwas

mehr als ein Halbkreis) und ein achteckiges Thürmchen drüber (beides so ziemlich wie am Rhein behandelt) waren schon vorhanden; an diese baute man gegen Ende des XIII. Jahrhunderts die jetzige Kirche an. Dieselbe wiederholt ein Motiv, welches wir auch in den ältesten deutschgothischen Kirchen um 1230 bis 50 (Marburg und andere hessische Kirchen, Ahrweiler, etc.) finden: sie steht auf Säulen und alle drei Schiffe sind gleich hoch, und zwar in diesem Falle mathematisch gleich hoch, indem das Gewölbe des Mittelschiffes, welches man breiter und doch nicht spitzer machen wollte, auf Consolen ruht, welche sich viel weiter unten an den Säulen befinden, als die, welche die Nebengewölbe tragen. Es ist eine Barbarei, wie die deutsche Kunst kaum eine aufzuweisen hat*), am allerwenigsten jene schöne, strenge Periode der erwachenden und sich rasch entwickelnden Gothik. — Und dass diese Kirche gleichwohl sehr alt ist, erhellt aus ihren schönen, einfachen Capitälen und aus dem runden, mit Capitälen versehenen Stabwerk der Fenster. — Der Bogenfries aussen ist barock. — Die später angebauten Seitenkapellen enthielten ehemals in einer leichten, hübschen Staffage eine Reihe von jetzt leider erloschenen Heiligenbildern in Fresco; — die Sculpturen der Staffage sind zierlich genug um das mit ihnen wahrscheinlich gleichzeitige Verlorne sehr bedauern zu lassen.

---

*) Und dennoch will man uns noch immer einen Belgier aus der Gegend von Lüttich, Gerhard von Saint-Troud als Erfinder des Kölner Domplans bezeichnen.

Nun einige ältere Kirchen. Vor allem nimmt ***Saint Barthelémy*** unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Diese Kirche ist nämlich eine vorgothische Basilica von fünf Schiffen, und wenn gleich von den alten Säulen und Pfeilern kein einziger mehr in der ursprünglichen Gestalt vorhanden sein sollte, so können wir doch die jetzige Disposition als genau der alten nachgebildet betrachten. — Der Plan der Kirche entspricht im Ganzen dem der alten kölnischen Kirchen; ein grosser oblonger Vorbau, dann das Langhaus und der Chor mit dem Querbau; nur sind letztere Theile hier nicht wie in Köln abgerundet, sondern viereckig; eine sehr seltene Form, die aber, wie wir sehen werden, in Lüttich *) mehrfach vorkommt. Der Vorbau bildet, wie in so vielen französich-byzantinischen Kirchen eine plumpe, mit Bogenfries und Liseen flüchtig verzierte Masse, aus welcher zwei missgestalte Thürme aufsteigen, mit den am Rhein so gewöhnlichen Giebeln und Kappendächern. Des Zierrathes mag schon von Anfang an wenig da gewesen sein, und selbst das wenige ist völlig verwittert. Doch hat sich an der oberen Mauer des Hauptschiffes ein Bogenfries und Liseen erhalten. — Strebepfeiler und Bogen hat die Kirche nicht. — Im Innern ruhen die vier Bogenreihen, welche die Schiffe trennen, abwechselnd auf Säulen und Pfeilern; nur in der Mitte kommen

*) Sonst besonders in der nördlichen Schweiz (siehe die Kirchen von Zürch und Allerheiligen in Schaffhausen) und in den bedeutendsten Kirchen Englands; bloss Westminster (von einem französischen Architekten erbaut) hat einen runden Abschluss.

zwei Säulen auf einen Pfeiler. — Leider ist alles ionisirt, und selbst den Basen ist nicht zu trauen. — Die Gewölbe sind neu.

Das einzige bedeutende Kunstwerk dieser Kirche und vielleicht in seiner Art eines der ersten in den Niederlanden ist das eherne Taufbecken (in einer Kapelle rechts neben dem Chor). Wie jenes grosse Wasserbecken des israelitischen Tempelvorhofes steht es auf 12 ehernen Rindern, welche freilich hier kaum zwei Hände hoch sind. Rund an der Aussenwand hin zieht sich eine Reihe von Vorstellungen in Hautrelief, welche zu den schönsten dieser Art gehören und selbst von denen des (etwas jüngern) Hildesheimer Taufbeckens kaum übertroffen werden. Das Ganze gehört jener ersten, bisher viel zu wenig beachteten Glanzperiode der germanischen Sculptur, dem Anfang des XIII. Jahrhunderts an. Stellung, Haltung und Gewandung der Figuren sind edel und meisterhaft, der Guss ohne Tadel. Es ist eines der vielen unbekannten Meisterwerke deutscher Kunst; stände der Name des Nicoló Pisano darauf, man würde es plötzlich zum Himmel erheben. Und doch ist Nicoló Pisano später und meist minder bedeutend, als die herrlichen deutschen Sculpturen jener Zeit*), und er

*) Wir wollen einiges davon namhaft machen, da die bisherigen deutschen Kunstgeschichten hierüber ein tiefes Schweigen beobachten: — die Apostelreihen in U. L. Frauen in Halberstadt und in S. Michael in Hildesheim, die Kanzelbilder in Wechselburg (Kgr. Sachsen), die Statuen des Naumburger Domes und vor allen die der Liebfrauenkirche in Trier, ein ehemals in S. Pantaleon in Köln befindliches Thürbogenrelief u. s. w.

hatte die Antiken zum Vorbild, diese nicht, so antik sie auch zumal durch die weiche Gewandung aussehen mögen, weil sie eben völlig schön sind. — Die Darstellungen des Beckens, in 5 verschiedenen durch Bäume getrennten Gruppen, beziehen sich alle auf die Bestimmung desselben:*) Christus wird von Johannes getauft, während zwei Engel die Kleider halten; — Petrus (hier noch ohne Glatze dargestellt) tauft den Cornelius, während rechts ein andrer Jünger der Handlung zusieht; **) — Johannes der Täufer tauft den Philosophen Craton, eine Strahlenhand taucht von oben hernieder; — Johannes der Täufer predigt den Zöllnern, Pharisäern und Soldaten; — er tauft zween, während zween andere sich ausziehen; herrlich ist der Letzte, welcher sich eben wendet, um das Kleid abzustreifen; eine sehr schwierige Aufgabe für einen Zeichner des XIII. Jahrhunderts, die jedoch vollkommen schön gelöst erscheint. Besonders das Nackte ist durchgängig weit besser modellirt, als an den meisten Werken des XIV. und der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Das Ganze ist im höchsten Grade einer genauen Publication würdig.

---

*) Inschriften in schönen, doch schon ziemlich mittelalterlichen Unzialen erklären das Ganze. Die Randschrift enthält nichts Kunsthistorisches.

**) Weil im Text von Zuhörern die Rede ist; als Inbegriff derselben steht nun dieser Eine da, gerade wie die altgriechischen Schlachtenbilder auch nur aus 4, höchstens 6 Menschen bestanden, oder wie Shakespeare sagt: Ich bitte Euch, ihr Herrn, nehmt diese zwei Männer für eine Schlacht. — Ghiberti dachte hierüber anders.

In der Kirche ***S. Denis*** begegnen wir zuerst der in so manchen Kirchen des Westens wiederkehrenden Form eines Vorbaues, welcher in einem grossen mittlern Thurme und zwei darangelehnten kleinern, runden oder polygonen Thürmen besteht. Schon am Dom von Aachen findet sich etwas ähnliches, auch an einigen Kirchen des nordöstlichen Deutschlands, *) nur mit dem Unterschiede, dass dort ein hoher, weitläuftiger Giebelbau an die Stelle des mittlern Thurmes tritt. Das Hauptbeispiel muss *S. Pierre* in Löwen vor dem Einsturz gewesen sein! Doch davon unten. Auch diese Kirche ist eine fünfschiffige Basilica, obwohl jetzt die alten Säulen **) durch moderne toskanische ersetzt und Gewölbe darauf gelegt worden sind. Doch sind die Obermauern wie bei *S. Barthelémy*, alt, und das Wechseln der Säulen muss nicht ganz leicht gewesen sein, so dass man sich eher nur eine starke Ueberarbeitung denken mag. — An das ganze ward im XIV. Jahrhundert ein sehr hoher aber unverhältnissmässig kurzer Chor angesetzt, an dessen Strebepfeilern man recht deutlich inne werden kann, wie sehr das Vorherrschen der Horizontallinie diesen Niederländern als eine Bedingung der Schönheit galt. Der Strebepfeiler entwickelt sich aus dem Viereck recht hübsch zu einem Dreieck; es löst sich auch ein schlankes Thürmchen ab; da steigt ganz unvermuthet das Viereck wieder dahinter empor und schliesst mit

*) Z. B. am Dom von Braunschweig u. a. Kirchen daselbst.

**) Von Pfeilern ist keine Spur da.

einem plumpen horizontalen Gesimse und einem stumpfen Dächelchen drüber. *)

Auch **S. Antoine** (nahe beim *palais de justice*) ist ohne Zweifel eine alte Basilica, von drei Schiffen auf je sechs Säulen; der Chor ist wie in *Saint Barthelémy*, im Quadrat geschlossen. Die Zwischenweiten der Säulen sind im Verhältniss sehr bedeutend. Dass das Ganze trotz seiner modernen Verkleidung sehr alt sei, lässt sich aus der Quadratform des Chores und aus dem Nichtübereinstimmen der obern und der untern Fensterreihe (wie diess auch bei den alten römischen, ja noch bei den hildesheimischen Basiliken der Fall ist) so wie aus den Resten eines alten Gesimses an der obern Mauer des Mittelschiffes schliessen. Jetzt sind die Säulen im Innern lauter composita und das Mittelschiff flach gewölbt, die Façade endlich völlig überkleidet.

Es ist nicht leicht ein entscheidendes Urtheil über diese drei Basiliken zu fällen. *S. Barthelémy* gehört ohne Zweifel dem XII. Jahrh. an; *S. Antoine* und *S. Denis* dürften um der grössern Zwischenweiten der Säulen willen wohl erst später fallen. Es ist merkwürdig, dass eine Bauform **) die sich im Sachsen so häufig, am Rhein dagegen so überaus

---

*) Schon der Chor des nahen Aachener Münsters gehört der Zeit des Verfalles an, und doch wie schön ist dort noch diess alles!

**) Wir nehmen das Wort Basilica hier in der Bedeutung einer ungewölbten, flachgedeckten Kirche, möge sie nun auf Säulen oder auf Pfeilern oder auf beiden ruhen. Das Gewölbe bedingt die grössten Unterschiede in der Form eines Baues.

selten findet, jenseits desselben wieder aufwacht (siehe: *la Chapelle* in Brüssel).

In ***S. Jean*** finden wir wiederum jenes bei *S. Denis* erwähnte Motiv, einen viereckigen Mittelthurm und zwei runde Nebenthürme, welche zusammen einen Vorbau bilden. Die Kirche selbst ist Rococo und nur dadurch merkwürdig, dass sie den Aachener Münster Stück für Stück nachahmt, erst das bekannte Sechszehneck, dann die Sakristeien, dann den Chor, natürlich alles mit den Details des vorigen Jahrhunderts.

Endlich ***S. Jaques***, Lüttich's Stolz und Freude, eine Kirche über welche sich alle Guiden u. a. Handbücher in Enthusiasmus setzen.

Die vordere Façade, wenn man so sagen darf, wird von einem byzantischen Vorbau, ähnlich dem von *S. Barthelémy*, aber nur mit einem kleinen achteckigen Thürmchen, in Beschlag genommen. Dasselbe unbedeutende Hin- und Herlaufen von Bogenfriesen und Liseen, dieselbe Rohheit überall. Die acht Giebel des Thürmchens bilden stumpfe Winkel, während die deutsch-byzantinischen Giebel meist rechtwinklig oder noch spitzer sind — auch diess ein Uebergang zu den französich-byzantinischen Bauten. Auf diesen Vorbau folgt nun eine grosse, dem Anfang des XVI. Jahrhunderts angehörende Kirche (sie wurde vollendet 1538). Schon im Aeussern herrscht die Horizontallinie völlig vor und macht sich in breiten Gesimsen und langen Gallerien geltend. Wenn die Thürmchen, die jetzt alle erneuert worden sind, wirklich ehemals auch schon so plump ausgesehen haben, so waren sie des Erneuerns nicht werth. — Ueberhaupt

sind bei allem Prunk die Details so schlecht, die Profile so plump, dass die Masse schon völlig todt aussieht und einen, ich möchte sagen, bloss kalligraphischen Eindruck macht. — Ein kleiner Renaissance-Vorbau (links) mit korinthischen Motiven ist weit das beste dran. — Und nun das Innere! Ein Reichthum sonder gleichen; kein Quadratfuss Raum, wo das Auge ausruhen könnte. Das Gewölbe ist reich und bunt geblümt; wo sich die Rippen kreuzen, sind statt der Schlusssteine bunt vergoldete musizirende Engel in Changeantgewändern angebracht; am Rande aller Bogen läuft ein grosser Reichthum von spitzenartig durchbrochenen Verzierungen auf und nieder; die Gallerien sind nicht mehr in der Wand selbst angebracht, sondern treten vor dieselbe hinaus; doch geht drüber, an der Wand selbst, noch eine blinde Gallerie hin; — kurz, man hat die Bedeutung aller Formen vergessen und hanthiert nun damit drauf los als mit etwas rein äusserlichem. Die Kapellen um das Chor herum sind sehr niedrig und voll schlechten Zeuges; an den Chorpfeilern stehen unter wilden Flamboyant-Baldachinen mittelmässige Apostelbilder und so geht es fort bis zur übermässig reich verzierten Orgel, deren Flügel etwa von einem Zeitgenossen des Floris und Franck, bemalt sind. Einiges Vortreffliche findet sich aber auch hier: eine schöne Bischofsgestalt, flachrelief in schwarzem Marmor, um 1650; ferner in der Kapelle des linken Querbaues eine anmuthige Marienstatue aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts; vor allem aber die prächtigen Glasgemälde der Chorfenster, etwa dem ersten Viertel des XVI Jahrhunderts angehörend,

musizirende Engel, Heilige, Donatare, eine Kreuzigung und viele Wappen enthaltend; Meisterstücke in Zeichnung und Farbengluth. Die darin vorkommende Architektur ist zierliche Renaissance. Auch lässt sich nicht läugnen, dass die Wandverzierung des Nebenschiffes rechts mit ihren schon nicht mehr gothischen Ornamenten und Portraitmedaillons etwas sehr graziöses hat. Ständen nur nicht gleich daneben diese abscheulichen Pfeiler, deren Analyse sich freilich nur an Ort und Stelle machen lässt.

Noch später, aber einfacher und weniger beleidigend erscheint die Kirche **S. Martin**, prächtig auf der Höhe gelegen. Die untersten Mauern ausgenommen, fällt das ganze Gebäude in's Jahr 1542. (?) Die hohen Verhältnisse desselben machen vieles wieder gut, was der Styl verdirbt. Vorn an der Kirche steht ein mächtiger, ziemlich einfacher Stumpfthurm. Die Strebepfeiler der untern Schiffe sind abscheulich, die am Chor etwas besser, machen aber durch ihr vielfaches, ganz unmotivirtes Sich-Abdächeln doch einen sehr unangenehmen Eindruck. Von Spitzthürmchen ist längst nicht mehr die Rede, obgleich das ganze Gebäude noch gothisch ist. — Im Innern sind die Wände sorgsam mit einer ziemlich todten Staffage bekleidet, derselben, die an der Gallerie hohl, als Stabwerk auftritt. Die Stützen des Baues sind runde Säulen mit je acht dünnen Halbsäulchen mager verziert, welche dann gehörigen Ortes sich ablösen und Rippen werden, was um so leichter möglich ist, da das Capitäl nur wie ein nasses Tuch um sie alle herumliegt. Aelter und weit besser ist der Unterbau des Thurmes, etwa gleichzeitig mit

dem von S. Paul erbaut. — Eine Reihe schöner Glasgemälde im Chor enthalten die biblische Geschichte und die Legende S. Martins. Die Glasgemälde des Querbaues mit dem Datum 1575 sind sehr stark beschädigt.

Hinter S. Martin steht ein hübsches Haus im Renaissancestyl mit Muscheln über den Fenstern und feinausgemeisselten Balkenköpfen; damit ist zugleich ein byzantinischer Bogenfries recht geschickt verarbeitet. Es ist diess nicht der einzige Ort, wo die Renaissance sich ihrer innern Verwandtschaft mit der Byzantinik bewusst wird; der Thurm von S. Mathias bei Trier und ein Nebenbau von S. Georg in Köln (rechts) sind ebenfalls im XVI. Jahrhundert mit lauter byzantinischen Motiven ausgeführt. — Auch kann diess nicht befremden; ist doch, wie die Renaissance, eben so auch die Byzantinik eine wesentlich nur dekorative Bauart; beide sind noch dazu durch den ihnen gemeinsamen runden Fensterbogen verwandt.

Noch ein Wort über den ***pont des Arches***, der eine so wunderbar malerische Wirkung macht. Er ist um 1650 erbaut und somit lassen sich keine Details von hoher Schönheit erwarten. Besonders fehlt ein Aufsatz über dem obersten Gesimse.

Die ***passage Lemonnier***, eine glasbedeckte Bazargallerie, ist eine vereinfachte Nachahmung ähnlicher Bauten in Paris und Mailand, mit zwei Façaden von etwas unruhiger Composition im Styl römischer Palläste.

Wir durften uns um so eher erlauben, über einige Gebäude etwas weitläufig zu sein, da Lüttich durch mehrere Katastrophen um alle seine Gemälde gekom-

men ist. Auch lag ein andrer Grund nahe zur Hand: die gewaltige Verschiedenheit dieser hart an der deutschen Grenze liegenden Bauten von allen deutschen Werken ins Licht zu setzen. Es ist, als ob das erste wallonische Dorf auch schon eine ganz andre Anschauungsweise der Formen bedingt hätte.

Loewen.

Hier müssen wir von vorn herein bemerken, dass es keine leichte Sache ist, die Löwener Kunstschätze zu verfolgen. Die Stadt ist ohne Noth sehr weit auseinander gebaut und einen kleinen tragbaren Stadtplan findet man in den Buchladen nicht. Man beschränke sich also auf das nöthigste und erfrage, vom Stadthaus ausgehend, die Bauten etwa nach folgender Ordnung: *S. Michel*, *S. Quentin*, *S. Jaques*, *S. Gertrude*, *S. Pierre*. Bloss der Weg kostet stark drei Viertel Stunden Zeit.

Die Cathedrale **S. Pierre** ist bei aller Unreinheit in den Details doch eine der deutschesten Kirchen Belgiens, besonders in Betreff des Chores. Die Masse des Gebäudes ist um 1358 erbaut, der Thurmbau wohl hundert Jahre später. — Schon hier finden sich jene an französischen Kirchen so häufigen achteckigen, ganz undurchbrochenen Thürmchendächer. Auch sind hier unter den grossen Fenstern des Querschiffes über den Portalen jene weitläufigen, ganz horizontalen Balustraden theils angebracht, theils beabsichtigt gewesen. Trotz des fatalen, höchst unbeständigen Materials (ein Uebelstand, der sich fast an allen Kirchen Belgiens beklagen liesse), machen hier doch die Chorkapellen mit ihren mächtigen Strebe-

pfeilern einen grossen Eindruck. Auch ist hier der zierliche Kamm des Daches erhalten, der an den meisten deutschen Kirchen verloren gegangen oder gar nie dagewesen ist. — Eins ist hier, wie an vielen mehrschiffigen Kirchen dieser Gegend sehr zu bedauern: das Mittelschiff tritt bei weitem nicht genug hervor, wegen den allzuhohen untern Kapellenreihen, welche die beiden äussersten Schiffe bilden. Freilich ohne diese Kapellen wäre auch die Veranlassung zur Stiftung so vieler unschätzbarer Gemälde nicht da gewesen, und so mag man den Uebelstand immer in den Kauf nehmen.

Vorn standen ehemals drei mächtige Thürme hart nebeneinander, von denen der mittlere (zufolge dem bei Anlass von *S. Denis* in Lüttich erwähnten Princip) der höchste war. Die Guiden enthalten über die Höhe derselben die fabelhaftesten Angaben. Dass wirklich etwas ungeheures da gestanden haben muss, geht aus der Dicke des noch erhaltenen untern Theiles vom Mittelthurm, und der ihn tragenden Pfeiler im Innern der Kirche hervor. — Der Thurm selbst ist dieser seiner Breite wegen zweitheilig construirt, wie die untern Stockwerke des Kölner Domes. Im Uebrigen ist es kaum Schade um das Verlorene, wenn es nicht besser war als die noch vorhandenen Reste. Dass die Construction nicht viel mehr taugte, als die ganz Flamboyant gothische Form, geht daraus hervor, dass das Gebäude im Jahr 1604 einstürzte. — Die reinste Gothik ist gewiss immer auch die dauerhafteste.

Das Innere der Kirche ist vielleicht das schönste in Belgien, schöner wenigstens als das des Antwerpener

Domes; obschon kein einziges Capitäl zu sehen ist, sondern lauter Gewölberippen, die bis auf den Boden niedersteigen. Zwar ist die Gallerie schon allzureich, aber das Gewölbe ist noch sehr einfach. Auch fehlen nicht, wie in einigen Theilen des Antwerpner Domes, die Piedestale, so unschön sie auch gebildet sein mögen. Was endlich hier wie in allen belgischen und französischen Kirchen dem Auge so wohl thut, die Kirche ist nirgends durch Stühle entstellt. — Nun zu den einzelnen Kunstwerken. — Thürkasten und Orgel sind in schönem, derbem Renaissancestyl gearbeitet. Quer vor dem Chore steht ein reiches *Hubé* (Lettner) im Flamboyant-Styl, mit einer Reihe von Statuetten und einem ungeheuren Crucifix, welches auf einem geschnitzten und mit Figuren bemalten Untersatze ruht. Besonders wichtig ist die daran sichtbare Polychromatische Bemalung.

Die erste Kapelle rechts vom Hauptportal enthält ein Bild mit Flügeln, die Marter irgend eines Heiligen darstellend, in der Art des Michael Coxie. — In der zweiten hängt ein schwarzes, purpurroth gekleidetes und gekröntes Bild des Gekreuzigten, sehr ähnlich dem berühmten *volto santo* in Lucca. (Warum muss ein Bild, um zu allgemeiner Verehrung zu gelangen, immer so hässlich sein? Giebt es doch kaum Eine gut gemalte oder geschnitzte Madonna, welche Wunder thut!) — Mit der vierten Kapelle beginnen die schönen Stationen in Hautrelief, welche, von den trefflichsten Renaissance-Ornamenten umgeben, in die Mauer der Kirche eingelassen sind. Die Figuren sind etwa einen Fuss hoch. — In der fünften Kapelle findet sich ein sehr

schönes Bild: Ein Schuster wird von einer bewegten Volksmenge und einigen Priestern trotz seines Widerstrebens zum bischöflichen Stuhle geführt. Die Vollkommenheit der Zeichnung, die Schönheit und Keckheit der ganzen Darstellung, endlich der bläuliche Ton mit den starken Lichteffekten deuten auf einen der besten Schüler Memling's hin. Die Figuren sind auch etwa fusshoch. (Die zwei Löwener Memlings sind, vielleicht für lange Zeit, zur Restauration nach Brüssel gegangen; sie stellen das Abendmahl und die Marter des S. Erasmus dar). Die Kanzel ist eines jener entsetzlichen Werke, wie wir sie in Belgien noch hie und da finden werden, nämlich ein Felsblock mit lebensgrossen Figuren, alles von braunem Holz. Mit den beiden Palmen, die auf dem Felsen emporragen, ist das Ganze 30 Fuss hoch; auf einer Seite steht Petrus, der den Herrn verläugnet, auf der andern stürzt Paulus vom Pferde. Und das alles glänzend lackirt! Ein gröberes Missverständniss dessen, was eine Kanzel und dessen, was eine Gruppe sein soll, lässt sich nicht denken. Und vollends, wie muss sich aus diesen hölzernen Felszacken heraus der Prediger ausnehmen! Das Werk ist von einem gewissen Berger verfertigt im Jahr des Heils 1742.

Ueber der Thür des Querbaues der rechten Seite hängt nun das ehemalige Altarblatt, die Uebergabe des Amts der Schlüssel an Petrus, ein sehr unbedeutendes Werk von De Crayer — Im Chorumgang, und zwar in der fünften Kapelle hängt ein Bild, Christi Leichnam von seinen Angehörigen umgeben, Halbfiguren auf Goldgrund, wahrscheinlich aus der brabanter Schule

vor Quentin Messys. Endlich in der siebenten Kapelle hängt ein's der Meisterwerke des letztern, eine grosse heilige Familie; die Seitentafeln enthalten die Vertreibung Joachims aus dem Tempel und der Tod der heiligen Anna, ein Bild von der allergrössten Schönheit. Ein helles, lichtes Colorit zeichnet es aus; man bemerkt ein deutliches Streben nach Emancipation von den grellen Tönen der Alten, wie auch sonst in den Bildern des Messys. Und das ist auch ein Kennzeichen, an welchem man seine Bilder von den ältern brabantischen (die oft in den Gallerien seinen Namen tragen) unterscheiden kann. — Uebrigens ist Messys ein Maler, dessen bestes nicht auf den ersten Blick genossen wird; und so fordert auch dieses Bild eine gewisse Andacht. — In der zehnten Kapelle findet sich eine kleine Wiederholung des grossen Berliner Bildes von Rogier van der Weyde, die Kreuzabnahme, wie das Original auf Goldgrund, aber mit zwei Flügeln vermehrt, welche die Donatare enthalten. Es hat zwar bedeutend gedunkelt und ist nicht frei von Manier, ist aber noch immer reich an schönen, charakteristischen Köpfen: wahrscheinlich ist es ebenfalls von des Meisters Hand. — Endlich in der vierzehnten Kapelle des Chors eine Madonna in Blumen, in der Art des Seghers. — Im Chor selbst steht ein reicher gothischer Tabernakel, der aber an Durchsichtigkeit und Zierlichkeit mit dem etwa gleichzeitigen des Adam Krafft in Nürnberg lange nicht wetteifern kann. — An einer der Chorkapellen findet sich eine reiche, durchbrochene Communionbank von Duquesnoy mit einer sehr hübschen Darstellung dreier

Sakramente, der Taufe, des Abendmahls und der Beichte; das Christkind von dem kleinen Johannes getauft, ihm den Kelch zeigend, ihm ins Ohr beichtend; die lieblichsten Kinderstatuen.

S. Michel ist eine ziemlich originelle Jesuitenkirche, deren vom Alter gebräunte Steinfarbe sich sehr gut ausnimmt. Hier wollen wir ein für allemal den Wanderer auf die Communionbänke und Beichtstühle der belgischen Kirchen aufmerksam machen, die mit dem grössten Luxus gearbeitet zu sein pflegen; vielleicht finden sich hie und da hübsche, originelle Motive. Die hölzernen Statuen an den Beichtstühlen sind freilich meist sehr manierirt, hie und da aber, z. B. in einigen Kirchen Antwerpen's, sehr schön. — Herr Vanderscrieck hat drei grosse Passionsbilder in diese Kirche gestiftet, welche von Wappers, Matthieu und De Keyser gemalt sind. Letzterer hat unzweifelhaft das beste geliefert, eine Grablegung. Besonders ist sein Colorit bei weitem das eigenthümlichste und keckste; die andern schwanken noch immer zwischen Rubens und Vandyck.

S. Quentin am äussersten Ende der Stadt gegen Namur hin gelegen, enthält manches Gute aus der Schule des Rubens: S. Anna lehrt Maria lesen, von De Crayer; Christus im Grabe, von Van Hoek; Christus heilt einen Lahmen, von Theodor van Tulden; Abrahams Opfer, von Rombouts. — So gern diese Künstler sich auch den kecken Pinsel ihres Lehrers angeeignet hätten, jenes innere Leben, jene gewaltige Kraft von Innen heraus, wie wir es auf Rubens Bildern finden, hat keiner erreicht.

S. Jaques eine wunderliche gothische Kirche mit byzantinischem Thurm. Im linken Nebenschiff (Kapelle) Sanct Hubert's Bekehrung; die Figur, vortrefflich gezeichnet und gemalt von De Crayer, die Thiere von Snyders und die Landschaft von Arthois. Ferner eine Kreuztragung, vorgeblich von Vandyck; endlich zwischen den beiden Bildern ein schönes kleines Rundbild auf Goldgrund: der todte Christus von den Seinen betrauert, vielleicht von Coxie. Im Chor hängen vier neue Bilder, 1824 gemalt von Vanderhulst, Geedts Vater, Geedts Sohn und Theys.

Notre Dame des Dominicains, die von einigen Guiden empfohlen wird, ist des Aufsuchens ganz unwerth.

Sainte Gertrude. Eine ziemlich anspruchslose Kirche mit einem einfachen Vorderthurm, auf welchem jedoch ein reichdurchbrochener Helm sitzt, der wenig zu dem übrigen passt. Im Chor findet sich das schönste Stuhlwerk von ganz Belgien, wie man hier zu versichern pflegt. Jede Rücklehne enthält eine historische Composition in Haut-Relief, hie und da mit Motiven aus bekannten Bildern der spätern Eyck'schen Schule. Dazwischen, in der Architektur, stehen treffliche kleine Statuetten von Heiligen, und selbst die Sitzgriffe sind nach dem damaligen Gebrauch mit Figuren verziert, ja sie sind vielleicht das beste an der ganzen mühsamen Arbeit. Die Architektur derselben ist der beginnende Flamboyant-Styl vom Anfang des XVI. Jahrhunderts. Auf dem Altar befindet sich ein grosses Bild von Michael Coxie: Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung,

von etwas matter Farbe, desto vortrefflicher ist seine Madonna der sieben Schmerzen am Seitenaltare links. Ein tiefes Dunkel hebt den herrlich modellirten und ausdrucksvollen Kopf der heiligen Jungfrau mächtig hervor. Gegenüber hängt ein Gott Vater, Christi Leichnam im Schoosse haltend, drüber der heilige Geist, eins der besten Werke von De Crayer, worin er der feurigen Auffassung und Darstellung seines grossen Vorbildes Rubens sehr nahe kömmt. Freilich etwas Ideales darf man nicht erwarten. — Endlich findet sich unweit des Portals, rechts, ein grosses Votivbild, etwa aus der Schule von Vandyck mit einer Menge von betenden Geistlichen, unter welchen sich mancher schöne, bedeutende Kopf findet.

Auf dem Wege von *S. Pierre* nach *S. Michel* stösst man auf eines der grossen Universitätsgebäude Löwen's, ***la Halle*** genannt, welches jetzt die Bibliothek enthält. Die beiden untern Stockwerke sind in einem ziemlich frühen, doch schon sehr schlechten gothischen Styl erbaut (1317). Früher war hier die Weberhalle. — Der Bibliotheksaal zeichnet sich durch prächtiges Schnitzwerk aus.

Was soll ich endlich von der weltberühmten ***maison de ville*** sagen? Soll das wirklich ein Rathhaus sein? Sollen ernste, schwarzbemäntelte Rathsherrn und Huissiers aus diesen drei überreichen gothischen Fensterreihen herunterschauen? O nein; — kommt, schöne Mädchen von Brabant mit euern runden Gesichtchen, putzt euch und stellt euch in die Fenster zum Ergötzen von ganz Niederland! — Dann wird diess Schmuckkästchen aussehen, wie jene Him-

melsportale auf den Weltgerichtbildern der Eyck'schen Schule, wo die Engelchen oben stehn und singen und musiziren!

Es herrscht in dieser ganzen Façade eine solche wilde Lustigkeit, eine solche Phantasterei von unten bis oben, dass man das Gebäude eher für ein Ballhaus oder für die Residenz eines jungen fröhlichen Fürsten als für einen Sitz der ernsten Hansa halten würde. Reiche Wandpfeiler, bedeckt mit je drei — leider! leeren — Nischen übereinander, sondern die stark verzierten Fenster. Die Baldachine der Nischen sind noch ziemlich rein gehalten; die Consolen mit merkwürdigen und zum Theil ausgezeichneten Reliefs geschmückt (Gegenstände meist aus dem alten Test.), welche seit einigen Jahren getreu nach dem Muster der alten sehr zerfressenen von dem Bildhauer Goyers gearbeitet worden sind. Auch die Zinnen oben tragen jenen Charakter von Lustigkeit; sie sind durchbrochen und völlig von Zierrathen *à jour* zusammengesetzt; ihr kriegerischer Zweck somit völlig zernichtet. — An den Giebeln der Seitenfaçaden steigen je drei reiche mit überragenden Gallerien versehene Thürmchen empor, an welchen auch manches auszusetzen wäre, z. B. die Baldachine unter Bogen gesetzt, das hässliche Vorragen der Gallerien, — doch wir wollen Niemand seinen Genuss verderben. Die strengste Kritik kann dem hübschen, zierlichen Ding nicht böse sein, so unschön sich auch die Gallerien vor den Fenstern an den Pfeilern brechen, so sehr auch dem Gebäude alle und jegliche Verjüngung nach oben fehlt; — droben auf dem Dach sitzen die drei langen Reihen reichver-

zierter Luken und der lustige Dachkamm und lachen der Kritik ins Gesicht.

Das Gebäude fällt in die Glanzperiode Löwen's, von 1448 bis 1493. Es hat vorn zehn Fenster in jeder Reihe und ist 80′ lang, 40′ breit und ohne das Dach 65′ hoch. Dem Auge erscheint es grösser.

Die innere Einrichtung entspricht der äussern Pracht wenig. Dafür finden sich hier einige Gemälde von hohem Werth. Zuerst in den grossen untern Sälen des Anbaues links: Die Findung Mosis von Verhaegen, eine schöne Auferstehung von Ottovaenius und ein prächtiges Bild von De Crayer der Schutzengel. Sodann in dem obern Saale des Stadthauses selbst: zwei Szenen aus dem Leben des heil. Franz, von Soetmann; eine Monstranz in reichem Blumengewinde, von Seghers (ein Gegenstand, den derselbe oft und vortrefflich behandelt hat); eine heilige Familie in der spätern Art des Mabouse; Christus, Petrus und Paulus, schöne Halbfiguren in hellem Colorit, von Michael Coxie und endlich zwei doppelt bemalte Flügel von einem Zeitgenossen und wahrscheinlich auch Schulgenossen Memlings, den man hier Rycks*) nennt; Bilder vom allergrössten Werth. Die zwei sich entsprechenden Seiten sind: S. Margaretha in der Gefangenschaft wird von einem Engel getröstet; S. Petrus wird aus dem Gefängniss erlöst; — ferner: Simon Magus stürzt vom Himmel; Pauli Bekehrung. Die Figuren der beiden erstern sind halb lebensgross,

*) Vielleicht Dierick Stierbout, der 1462 in Loewen malte?

die der beiden letztern klein und sehr zahlreich. Composition und Ausdruck (man sehe z. B. das Gemisch von Leidenschaften auf dem Antlitz des Paulus,) sind vorzüglich; die Zeichnung frei und markirt, der Grund meist dunkel. Diese Bilder allein würden schon den Besuch des Stadthauses und für den Liebhaber den Besuch Löwens verdienen.

Endlich findet sich in einem Nebenzimmer das sehr gross ausgeführte Modell des Mittelthurms und des nördlichen Seitenthurms von *S. Pierre.* Der Techniker möge untersuchen, ob diess architektonische Wagestück stehen bleiben konnte, der Aesthetiker, ob es des Stehenbleibens werth war. — Das kleine Modell eines Helmes, welches daneben auf dem Boden liegt, gehört nicht, wie der *Concierge* zu sagen pflegt, zum Mittelthurme, denn dieser sollte wie die Nebenthürme, stumpf schliessen, sondern wahrscheinlich zu *S. Gertrude.*

Die Gemäldesammlung des Herrn Vanderscrieck enthält ausgezeichnete Bilder der spätern Schulen.

Mecheln.

Die ***Cathedrale*** zu ***S. Rombaud*** (*Romuald*). Eine der grössten und imposantesten Kirchen Belgiens, mit einem vordern Thurm von 97,3 Metres, der jedoch wohl auf 150 Metres berechnet gewesen sein mag. Das Ganze gehört erst dem XV. Jahrhundert an und leidet an denselben Fehlern, wie fast alle belgischen Kirchen, Schwere der Verhältnisse, Unbeholfenheit der Details (wegen der kleinen Bruchsteine, aus welchen alles zusammengeflickt ist) und moderne Ueberarbeitung im Innern, hier besonders an den plumpen Festons über den Hauptbögen sichtbar. Der Thurm theilt die Vorzüge und Mängel des Domthurms von Antwerpen, auf welchen wir verweisen. — Im Innern Rundsäulen, darüber die Gewölbgurten. Das Marmordenkmal eines der letzten Erzbischöfe von dem noch lebenden Lütticher Bildhauer Jehotte. Die ältern Erzbischöflichen Gräber im Chor, meist aus dem XVII. Jahrhundert, sind überladen und manierirt, doch nicht ohne gute Motive (für Prälatengräber hat wohl das Mittelalter die einzige durchaus passende Form aufgestellt, nämlich eine einfache liegende*)

*) In den Streit, ob die mittelalterlichen Grabstatuen stehend oder liegend zu denken seien, können wir hier nicht eintreten.

Statue mit geschlossenen Augen und gefalteten Händen, in einem architektonischen Rahmen, worauf man wieder mit vielem Glück zurückgekommen ist, z. B.: im Grabmal des vorletzten Bischofs von Regensburg, im dortigen Dome). Im Querbau links das Hauptbild von Mecheln, Christus am Kreuz, von Vandyck, vielleicht die beste Darstellung dieses Gegenstandes von seiner Hand; eine schöne, klar abgewogene Composition, verbunden mit dem tiefsten Ausdruck innigen Schmerzes und einem herrlichen Colorit, welches leider sehr gelitten hat. Im Querbau rechts eine Beschneidung von Michael Coxie (?), welcher aus Mecheln gebürtig war. In den Kapellen des Chorumganges finden sich 25 kleine Bilder der spätern van Eyck'schen Schule, das Leben des heil. Romuald darstellend, wovon eines (das fünfte von der Sakristei aus gerechnet) von Jan van Eyck's eigner Hand sein soll.*) Gewiss sind sie von verschiedenen Händen; auch ist ihr Werth sehr verschieden. Im Chorumgang ein Bild von A. Janssens, dem Nebenbuhler des Rubens, S. Lucas die Madonna malend; die Seitenflügel sollen von Michael Coxie in seinem achtundachtzigsten Jahre gemalt sein; sie enthalten S. Johannes auf Pathmos im siedenden Oele.

In der ersten Kapelle des Langhauses links, eine Anbetung der Hirten, von Erasmus Quellinus, einem Schüler des Rubens. In der vierten Kapelle links eine h. Familie, von De Crayer; endlich in der Kapelle des Rosenkranzes ein h. Dominicus, von demselben.

---

*) Ein andres trägt das Datum 1500 oder 1505.

Notre-Dame, an dem Telegraphen leicht zu kennen; die Kirche an sich ist kaum von Interesse, doch hat man von einer der Brücken aus eine sehr malerische Ansicht gegen das Chor. Hinter dem Hochaltar befindet sich der berühmte Fischzug Petri, von Rubens; auf den Seitenflügeln inwendig die Geschichte des jungen Tobias und die Auffindung des Staters im Maul des Fisches, aussen S. Petrus und S. Andreas, vielleicht das beste am ganzen Bilde. Die Fischergilde hatte das Bild bei Rubens bestellt. — Ehmals befand sich hier noch eine Kreuzigung von demselben Maler, mit Seitenflügeln, welche die Geschichte des Jonas und den untersinkenden Petrus darstellten; das Ganze ist in Paris geblieben und verschollen. — Auf dem Hochaltar ein Abendmal, von Erasmus Quellinus.

Saint Jean ist bloss durch die hier befindlichen Bilder von Rubens merkwürdig, von welchen derselbe zu sagen pflegte: Wer etwas gutes von mir sehen will, der gehe zu *S. Jean* in Mecheln. Ueber dem Hochaltar die Anbetung der heil. drei Könige; auf den abgesondert aufgehängten Flügeln, innen: die Enthauptung S. Johannis des Täufers und der Märtertod S. Johannis des Evangel.; aussen: S. Johannes der Täufer in der Wüste und S. Johannes der Evangelist auf Pathmos. Ferner unmittelbar über dem Altar drei kleine Bildchen, eine Kreuzigung, eine Auferstehung und eine Anbetung der Hirten. All' diese Werke sind mit der grössten Sorgfalt und Feinheit gemalt und gleichwohl (zufolge der in der Sakristei aufbewahrten Quitung) in achtzehn Tagen vollendet; für jeden Tag

empfing Rubens hundert brabanter Gulden. — Sonst enthält die Kirche noch eine Anbetung der Hirten, von Martin de Vos, ferner die Jünger von Emmaus, von Herreyns, ein im XVII. Jahrhundert äusserst beliebter Gegenstand. Nahe dabei noch ein Grabmal mit Skulpturen, von Duquesnoy, einem Freunde des Rubens, den wir als den besten und reinsten Bildhauer jener so manierirten Zeit betrachten müssen.

Die ***Kirche des Béguinage***, in dem brillant unreinen Styl des beginnenden XVII. Jahrhunderts, von Jaques Franquart von Brüssel entworfen. In der Sakristei ein herrliches elfenbeinernes Kruzifix, von Duquesnoy. Auf einem Altar rechts nahe beim Chor, drei Bilder, von Jean de Mabouse (?) — Ueber dem Hauptportal eine Himmelfahrt, von De Crayer. — Die abscheuliche Kanzel, so wie die von *S. Jean*, ist von Verhaegen.

Die Stadt an sich wird dem Fremden kaum behagen. Einige schöne alte Gebäude finden sich noch in der Gegend der Cathedrale, und Architekten werden manche hübsche Details, auch in Holz, finden. Sonst sind die Gassen sehr öde und viele stattliche Häuser im Verfall begriffen. Man hat das Projekt, den Thurm von S. Rombaud auszubauen; es ist nur Schade, dass die bedeutenden Mittel, die in dem belgischen Rom*) vorhanden sein sollen, nicht auf ein besseres Gebäude verwandt werden.

*) So pflegt man Mecheln zu nennen, als Sitz des Erzbischofes und eines sehr zahlreichen Klerus.

Antwerpen.

Der Flor der belgischen Städte, nur Lüttich ausgenommen, beginnt erst mit dem XIV. Jahrhundert, ihre grossartige Kunstthätigkeit erst mit der zweiten Hälfte desselben. Aeltere Gebäude sind hier selten; man schloss sich daher bei dem plötzlich entstandenen Bedürfniss nach Prachtbauten an die Bauweisen des Auslandes an, und zwar bald mehr an den französisch gothischen Styl, bald mehr an den deutsch gothischen; England hat nur sehr wenig eingewirkt. Die Bildhauerei nimmt im belgischen Mittelalter nur eine untergeordnete Stelle ein, besonders weil die Architektur durch das ungünstige Material auf grössere Einfachheit und Flachheit der Details hingewiesen, ihrer weit weniger bedurfte, als in Deutschland und Frankreich. (In England war das Material so günstig wie irgendwo; die geringe Ausbildung der Skulptur ist dort einem Mangel an Darstellungskraft zuzuschreiben). — Die belgische Bildhauerei wird erst im XVI. Jahrhundert wichtig, wo sie sich von der Architektur emanzipirt. — In Betreff der Malerei endlich tritt uns eine der wunderbarsten Erscheinungen entgegen; seit dem Anfang des XV. Jahrhunderts sehen wir die flandrische Schule (die der Brüder van Eyck), getragen von den siegreichen Principien der höchsten Charak-

teristik und der vollendetsten Technik und Naturwahrheit, nicht nur über die niederländischen, sondern auch über die sämmtlichen deutschen Schulen, ja über die italienischen den entschiedensten Einfluss ausüben; sie stürzt überall die mehr oder weniger idealistischen Bestrebungen derselben. Ein Phänomen, dessen Zusammenhang mit der Kulturgeschichte jener Zeit noch nicht genugsam beleuchtet worden ist.

Obwohl Antwerpen nicht das Centrum war, von welchem dieser mächtige Impuls in der Malerei ausging, *) so werden wir doch hier diesen Gegenstand behandeln, weil es bei diesem Anlass am besten im Zusammenhang mit den übrigen Künsten geschehen kann und weil die Akademie von Antwerpen die vollständigsten Belege für die Entwickelung der belgischen Malerei besitzt. Antwerpen bildet das Gegenstück zu Köln; letzteres enthält die bedeutendsten Zeugnisse für die frühere deutsche Bauweise und für die ältere, idealistische Malerei; ersteres für die spätere gothische Baukunst und für die realistische Richtung der Malerei.

Die Physiognomie der Stadt ist noch immer mächtig und überraschend; man fühlt sich gleich beim Eintritt in einer alten nordischen Metropole ersten Ranges, so öde auch manche Strassen, so leer die Hafenbassins sein mögen. Die Häuser kehren grossentheils den Giebel gegen die Strasse, was ohne Frage für eine wirksame architektonische Behandlung das günstigste ist, so selten auch unsre jetzigen Baumeister darauf eingehen, weil es mehr kostet und weil sie

*) Um diese Ehre streiten sich Gent und Brügge.

alle, wenn auch unmittelbar, bei den Italienern in die Schule gegangen sind. — Man erwarte übrigens hier nicht jene ganz mit Skulpturen bedeckten hölzernen Häuser, wie sie in einigen Städten Norddeutschlands, z. B. in Halberstadt reihenweise prangen; es sind meist steinerne Façaden mit antiken Motiven; auch mögen nur wenige aus der schönen Zeit des Renaissance-Styls (welche die Mitte des XVI. Jahrhunderts nicht überschreitet) herstammen; die meisten sind trotz ihrer stattlichen, ja reichen und saubern Ausführung unbedeutend in der Composition. Einige davon heissen in den Guiden vorzugsweise *maisons espagnoles*, und es ist wohl unbestritten, dass sie zur Zeit der spanischen Herrschaft gebaut sind, aber man würde sich sehr irren, wenn man darin auch nur den mindesten Einfluss einer südlichen Bauart finden wollte, obschon die Inländer dieses behaupten. In Gent stehen einige Privatgebäude im reichen gothischen Styl, und auch von diesen wird behauptet, sie seien auf spanische Weise gebaut, mit eben so geringem Recht. — Wer sich endlich an *Rococo*-Bauten des vorigen Jahrhunderts satt sehen will, erfrage die *place de Meir*.

Die Cathedrale. Kein Gebäude ist so sehr der Stolz Belgiens, wie der Dom von Antwerpen, dessen Inneres die Kreuzabnahme von Rubens enthält, und dessen Thurm ganz Flandern und Brabant überschaut. Wir wollen die Analyse*) dieses mächtigen

*) Eine solche findet sich in Schnaase's Niederländischen Briefen pag. 188 bis 218, und zwar

Gebäudes dem Beschauer selbst überlassen, und nur einige Bemerkungen beifügen, welche uns unerlässlich scheinen.

Wir unterscheiden in der Geschichte des gothischen (Spitzbogen-) Styls eine Blüthezeit und eine Nachblüthe. Die erstere umfasst jene herrlichen Meisterwerke des XIII. Jahrhunderts, die Dome von Marburg, Köln, Freiburg, Strassburg; ihre Kennzeichen sind: die grossartigste Vertheilung der Massen, und eine völlig bewusste und stets bedeutsame Anwendung der einzelnen Motive, verbunden mit dem Streben, die mechanischen Erfordernisse des Baues (in Gestalt von Strebepfeilern, Strebebogen etc.) dem Beschauer recht klar vor Augen zu legen. (Wir sprechen hier hauptsächlich von der deutschen Gothik, da die französischen und englischen Kirchen der gothischen Periode trotz alles Prunkes neben jenen kaum in Betracht kommen, weil sie das gothische Princip nie mit einiger Consequenz durchführen; eine Ausnahme macht höchstens der Dom von Chartres). — In der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts wurde wenig gebaut, vielleicht wegen der kirchlichen Wirren unter Kaiser Ludwig von Baiern. Mit der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts beginnt die Nachblüthe des gothischen Styls. Während die Gebäude der Blüthezeit von Stiftern und Gemeinschaften waren erbaut worden,

---

so vortrefflich, wie sie kaum je von einem Bauwerk des Mittelalters gegeben worden ist; nur hat der Verfasser seinem Gegenstand etwas zu viel Vorliebe angedeihen lassen; möchte er den Kölner Dom in ähnlicher Weise besprechen!

lassen jetzt die Fürsten eben so gewaltige Kirchen aufführen; die gothische Architektur wird eine Hofbaukunst; freilich nur in einigen Fällen und bei weitem nicht ausschliesslich. Merkwürdiger Weise ist es eine schwäbische Künstlerfamilie, die Arler von Gmünd, welche in den Diensten Kaiser Karls IV. und der Visconti die Dome von Prag und Mailand, die berühmte Karthause von Pavia, und ausserdem die Stephanskirche in Wien erbaute; Werke von dem allerverschiedensten Charakter, welche aber bei der grössten Pracht und Ausdehnung manche Fehler haben, besonders das Missverständniss und die inconsequente Durchführung der alten, überlieferten Motive, zu Gunsten der malerischen Wirkung, und ein Haschen nach scheinbaren mechanischen Schwierigkeiten. — In diese Klasse gehört nun auch der Dom von Antwerpen, dessen Hauptmasse in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts erbaut worden sein mag.

Bei der Beurtheilung eines solchen Gebäudes giebt es immer zwei sehr verschiedene Standpunkte. Der Laie wird nach dem Eindruck des Ganzen richten; der kunsthistorische Beurtheiler nach dem Verdienst der Architekten. Wenn wir nun bedenken, welche unsterblichen Vorbilder die Baumeister des XIV. Jahrhunderts vor sich hatten, so erklärt sich leicht der ungeheure Eindruck, den auch ihre eignen Werke noch immer machen müssen. Seit der Entwurf des Kölner Domes die Anordnung und Gestalt der gothischen Kirchen für immer festgestellt hatte, war es kein grosses Verdienst mehr, eine eben so grossartig gegliederte Masse hinzustellen. Es kam jetzt vorzugs-

weise auf die Behandlung der überlieferten Formen an. Und von diesem Standpunkt aus scheint uns, es sei dem Dom von Antwerpen allzu viele Ehre geschehen. — Vor allem, wenn wir den Thurm und die vordere Façade einstweilen aus dem Spiel lassen, stört uns die grelle Disharmonie zwischen dem Innern und dem Aeussern. Der Antwerpener Dom hat nämlich sieben Schiffe, wovon sechs halb so hoch sind wie das Mittelschiff. Daraus geht der Uebelstand hervor, dass man sich in ziemliche Entfernung stellen muss, um letzteres nur zu sehen, und dass das Ganze bei weitem nicht den Eindruck macht, den es bei gleicher Höhe und zwei Drittheilen der jetzigen Breite machen würde. Man hat, wie so oft in jener Zeit der Nachblüthe, das Aeussere dem Innern aufgeopfert, während es in jener ersten Blüthezeit gerade der Stolz der Gothik gewesen war, das vollkommenste Innere durch das vollkommenste Aeussere auszusprechen,*) ein Problem, das weder Römer noch Griechen noch Aegypter gelöst hatten, indem ihre Innenbaukunst nur eine nach innen gewandte Aussenbaukunst war. — Auch in jeder andern Beziehung ist das Aeussere sehr stiefmütterlich behandelt; alle Ornamente sind schwer und plump, die Fenster haben keine Giebel über sich; von dem herrlichen Strebebogensystem der guten gothischen Bauten findet sich kaum eine Spur, den (neuern) Chor ausgenommen. Zudem herrscht die Horizontale völlig vor, besonders in den Façaden des Querbaues, und

*) Das mächtigste, unübertreffliche Beispiel liefert der Kölner Dom, den wir schon desshalb als das erste Gebäude der Welt zu betrachten haben.

ertödtet so jenes Hauptprincip der Gothik, die strebende Entwicklung nach oben. Das Innere ist nun freilich besser; eine ungeheure Perspektive von tausend vertikalen Linien, deren jede eine andere Beleuchtung hat, kann am Ende ihre Wirkung nicht verfehlen. Aber gerade in diesem Umstande thut sich die Entartung kund. Die Gliederung ist zu weit getrieben, indem die Pfeiler nicht aus einer mässigen Anzahl von Halbsäulen mit einem polygonen Kern und mit Kapitälen bestehen, sondern aus einer Unzahl von Gewölberippen,*) welche bis auf den Boden niedersteigen. (Siehe das über *S. Paul* in Lüttich gesagte). — Nur oben im Mittelschiff finden sich je zwei kaum bemerkbare Kapitälchen, die eben so gut hätten wegbleiben können, da sie doch bei weitem nicht genug Kraft besitzen, um dem Auge eine Linie darzubieten. Der Blick gleitet an diesen feingegliederten Pfeilern ganz angenehm hin; die Kraft verklingt auf eine recht zarte Weise, aber unendlich schöner ist doch das markirte, kräftige, scharf unterscheidbare Vortreten eines in wenigen Halbsäulen gegliederten deutschen Kirchenpfeilers aus guter Zeit. Der Antwerpener Dom bietet dafür ein Gewimmel von senkrechten Linien ohne Gleichen; da die Zwischenweiten der untern Pfeiler des Hauptschiffes sehr gross sind, irrt der Blick aus demselben hinaus auf die noch folgenden je zwei Pfeilerreihen und findet nichts als Linien und keine Massen. Man wird dabei recht

*) Die Gewölberippe ist der Stellvertreter einer Kante, kann also nicht als Stellvertreter einer Säule bis auf den Boden geführt werden.

deutlich inne, welch ein nöthiger Ruhepunkt das Kapitäl für das Auge ist, abgesehen von seiner technischen Bedeutung. Nimmt man noch hinzu, dass diesem ganzen ungeheuern Langhause alle Skulptur fehlt, sogar jene Apostelreihen, welche sonst an den Hauptpfeilern angebracht zu werden pflegten, so kann das Unheimliche dieses sonst so fein ausgedachten Innern nicht mehr befremden. Der Reiz einer Perspektive entsteht durch den Widerstreit des endlos weiterleitenden Ganzen und des fesselnden Einzelnen; der Baumeister des Antwerpener Domes hat letzteres absichtlich weggelassen, um das Gebäude so gross als möglich erscheinen zu lassen, ohne zu erwägen, dass es keinen Massstab des Ganzen giebt als das Einzelne.

Das Missverständniss der angewandten Motive erstreckt sich aber nicht bloss auf die Anwendung der Gewölberippen als Bekleidung der Pfeiler; es findet sich noch mehreres der Art. Der Raum neben und über den Bogen des Hauptschiffes, welcher sonst mit Fresken bedeckt zu werden pflegte, ist hier durch ein flaches Stabwerk mit Rosetten in Anspruch genommen; ein Motiv, welches nicht an eine Wand, sondern nur in ein Fenster gehört, und dem Auge noch den letzten Ruhepunkt raubt, nämlich das einzige Stückchen Wand,*) welches die consequente gothische Baukunst sich noch vorbehalten hatte, während sie sonst nur Fenster, Pfeiler und Gewölbefächer anwandte. Auch diesen letzten Rest von Fläche hat der Baumeister hier in Vertikallinien verwandelt. Freilich diess

*) Natürlich die untere Sockelmauer abgerechnet.

Stabwerk, das sich auch durch eine kleine Gallerie fortzieht, setzt sich dann in dem Stabwerk der obern Fenster fort und ist so wenigstens in Zusammenhang gesetzt mit den Hauptformen des Ganzen. — Der Chor soll beträchtlich neuer sein; Kaiser Karl V. legte im Jahre 1521 den Grundstein dazu. Er setzt die Motive des Schiffes fort, mit dem Unterschied, dass hier die Rippen der Pfeiler nicht wie im Schiff, Piedestale haben, sondern — consequenter aber unschöner — bis in den Boden hineinlaufen. Ein hoher Chorumgang mit einer Reihe von Kapellen, die sich an den beiden Enden sogar verdoppeln, zieht sich rings herum. Aussen findet sich ein schwacher Versuch, den obern Theilen durch doppelt gegliederte Strebebögen etwas Reichthum und Haltung zu geben; die Thürmchen sind aber zu massiv und das Ganze viel zu dürftig gehalten, woran auch das Material einige Schuld haben mag.

Endlich die Vorderseite und der Thurm, von dem Baumeister Hans Amel begonnen im J. 1422, vollendet im J. 1518.

Die belgischen Thürme folgen bald dem französisch-englischen, bald mehr dem deutschen Princip. In Deutschland ist die kirchliche Gothik maassgebend gewesen für alle weltlichen Bauten; in Frankreich und England dagegen ist mehr oder weniger die Schlossbaukunst maassgebend gewesen auch für die Kirchen, daher die stumpfen Thürme und der Zinnenkranz um das ganze Gebäude. Der Antwerpener Thurm folgt ausschliesslich dem deutschen Princip, er trägt eine sehr hohe, schlanke Spitze; Zinnen kommen an dem

ganzen Gebäude überhaupt nicht vor. Ja in den wesentlichsten Dingen schliesst sich die ganze Façade den deutschen Kirchen an. Statt der in Frankreich üblichen grossen Mittelrose findet sich hier ein (etwas gar zu breites) Spitzbogenfenster; statt der an allen grossen französischen Kirchen prangenden Gallerien mit Statuen, welche dort die Horizontale zur vorherrschenden Linie machen, sehen wir hier nur kleine Balustraden;*) statt der weit vortretenden überladenen Portalbauten nur ein in die Wand hineintretendes Hauptportal; statt des platten Abschlusses des Mittelraumes einen hohen Giebel. So sehr diess alles zu einem schlanken Aussehen beiträgt, so behauptet doch die horizontale Linie allzuviele Rechte und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der untern Hälfte des Thurmes die pyramidale Abstufung und Entwicklung fast gänzlich fehlt. Aber diess ist noch lange nicht der Hauptmangel an dem Thurme. Derselbe musste seiner ganzen Breite wegen zweitheilig construirt werden, so dass zwischen die zwei grossen Strebepfeiler, welche jede Seite des Thurmes begränzen, noch ein dritter, kleinerer in die Mitte gesetzt wurde. Diess war nothwendig und findet sich auch an den besten gothischen Kirchen, z. B. am Kölner Dome. Allein dort ist das Motiv mit Recht bloss als ein untergeordnetes behandelt und bleibt schon beim dritten

*) Mittelrose und Gallerie finden sich auch am Strassburger Münster, woraus klar hervorgeht, dass der Erbauer, Erwin von Steinbach, sich hierin nach französischen Mustern gerichtet hat. Auch liegt beides sehr unvermittelt in seiner sonst so herrlichen Façade.

Stockwerke (da wo sich die Thürme*) trennen) weg, weil der Thurm schon schmal genug ist, um auf jeder Seite bloss ein Fenster fassen zu können. Am Antwerpener Dom, ja an allen grösseren Kirchthürmen Antwerpens**) dagegen wird dieses Motiv recht geflissentlich zum Hauptmotiv erhoben; es dauert noch zwei Stockwerke über der Trennung der Thürme fort und giebt dem ganzen Thurm ein schwächliches Ansehen, als müsste er mitten auseinander fallen.

Nun sollte nach dem Grundgesetz des deutsch-gothischen Thurmbaues die Verwandlung des Viereckes ins Achteck erfolgen. Dieselbe geht auch vor sich, doch so, dass vier Ecken des Achtecks gerade auf jene vier Mittelstrebepfeiler zu stehen kommen. Auf diese Weise entspricht keine Seite des Achtecks einer Seite des Vierecks; die Entwickelung scheint durch einen Sprung unterbrochen, und es ist um alle Würde der Composition geschehen. Was oben noch folgt, jenes Viereck, das sich wieder auf die schräg stehenden Winkel des Achtecks baut, jene Thürmchen mit breiten Wülsten im Flamboyant-Styl u. s. w. ist neben einem schönen achtseitigen, durchrochenen Helm, wie wir ihn z. B. am Freiburger Münster finden, kaum der Betrachtung werth. ***)

Diese Kritik geben wir nicht, um dem Beschauer

*) d. h. im Entwurf, denn diese Theile sind noch nicht ausgeführt.

**) Auch an der Cathedrale von Mecheln.

***) Von der wahrhaft abscheulichen Stufenkuppel über dem Kreuz wollen wir gar nicht sprechen. Sie sollte wohl, nach dem Innern zu schliessen, der des Domes von Mailand ähnlich werden.

den Antwerpener Dom zu verleiden, sondern um letzterm diejenige kunsthistorische Stellung anzuweisen, die ihm zukömmt, und um uns ein für allemal auszusprechen über Formen, die an vielen belgischen Kirchen, wenn auch in kleinerem Maasstabe, wiederkehren. Wir wenden uns zu den einzelnen Kunstwerken, und beginnen rechts vom Hauptportal. Eine Kanzel von Holz, von vier Statuen getragen, im Jahr 1673 von Verbruggen gefertigt, ist kaum besser, doch weniger lächerlich als die zu *S. Pierre* in Loewen erwähnte. Vor dem Altar des äussersten Schiffes eine übermässig reiche Communionbank*) von Andreas Quellinus. Drüben ein Glasgemälde, das Abendmahl, welches fälschlich dem Diepenbeck (einem Schüler von Rubens) zugeschrieben wird, etwa aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts. Im Querbau das Hauptwerk des grossen Rubens, die weltberühmte Kreuzabnahme. Ohne uns auf den Werth des Bildes einzulassen, wollen wir dem Beschauer folgende Notizen an die Hand geben. Rubens hat das Bild gemalt bald nach seiner Rückkehr aus Italien (1607) und zwar zur Schlichtung einer Streitigkeit mit der Schützengesellschaft von Antwerpen, welche ihm dafür einen Einbau in ihren Garten gestattete. Das Bild sollte dem h. Christophorus, Patron der Gesellschaft, vorstellen und in derjenigen Kapelle des Chorumganges, welche den Schützen gehörte, seine Stelle erhalten. Rubens, dem der Gegenstand nicht genügte, nahm das Wort Christophorus (Christusträger) in seiner

*) So heissen die Schranken, welche den Altarraum umgeben.

weitesten Bedeutung, und so sehen wir auf dem Mittelbilde die Freunde Christi, die seinen Leichnam vom Kreuz herunter tragen, auf den Flügeln den Besuch der schwangern Maria, welche das Christuskind unter dem Herzen trägt, und den alten Simeon im Tempel, welcher es auf den Armen trägt; endlich auf der Aussenseite der Flügel den grossen S. Christoph, welcher es auf den Schultern trägt. So allein erklärt sich die merkwürdige Zusammenstellung. Der Platz, den das Bild und sein eben so gewaltiges Gegenstück, die Kreuzaufrichtung jetzt einnehmen, ist sehr günstig; dem durch die langen Nebenschiffe darauf zu gehenden Beschauer erscheinen sie in den grossartigsten Rahmen gefasst und die wundersamen Lichteffekte gewinnen dabei ungemein. In der nächsten Kapelle des Chorumganges eine Hochzeit von Cana, von Martin de Vos. In der zweiten das Grabmal des Buchdruckers Moretus, mit einem schönen Bilde von Rubens: Christi Auferstehung, auf den Flügeln innen S. Johannes und S. Catharina, aussen Engel. Ueber dem Grabmale das Portrait des Moretus, ebenfalls von Rubens. Gegenüber S. Norbert, von Martin Pepyn, mit dem Datum 1637. In der dritten Kapelle eine kleine sizzende Statue der heil. Jungfrau mit dem Kinde, von Duquesnoy. Die hinterste Kapelle ist allein den vielen Katastrophen des Domes entgangen; so wie der hier befindliche Altar waren ehemals zwei und dreissig im Dom. Ebendaselbst zwei gute Bilder von M. Pepyn. In mehreren dieser Kapellen finden sich Bilder von niederländischen Malern aus italienischer Schule, die Passion darstellend, z. B. eine Grablegung

mit unverkennbar raphaelischen Motiven. In den folgenden Kapellen ein h. Norbert von Engeln umgeben, von Diepenbeck, welcher einen interessanten Beleg liefert für die Art und Weise, wie die Schüler von Rubens sich in die Vorzüge ihres grossen Meisters theilten; das Bild ist so schön gemalt, dass man es in dieser Beziehung beinahe für einen Rubens halten könnte, während der Ausdruck höchst unbedeutend, und die Composition sehr schlecht ist. Weiterhin die Kopie eines der besten Bilder von Rubens, der Christ *à la paille*, das sich in der Academie befindet. Ferner in einer grössern Kapelle das schöne Grabmal des Bischofs Ambrogio Capello von demselben Verbruggen, der die schlechte Kanzel gemacht hat, im Jahr 1676 verfertigt. Es ist merkwürdig, dass sich die Skulptur, bei ihrem damaligen fast gänzlichen Versinken in die gezierteste Manier daneben, zu so prächtigen, oft grossartigen Portrait-Darstellungen*) erhoben hat. (Die zahlreichsten Belege hiezu bietet wohl der Mainzer Dom dar.) Während alles was eine ideale Gestaltung erforderte, unschön und überladen ausfiel, — man erinnere sich an all die fetten Pausbackenengel, — blieben die Portraitstatuen oft einfach und schön, bis endlich Canova's Genie das Ideal wieder aus der Natur heraus gebar. Ueber dem Monument hängt ein Abendmahl von Ottovenius, dem Lehrer des Rubens. Der Maler hat sich die nicht leichte Aufgabe gestellt, die Jünger rings um einen runden Tisch zu versammeln und sie ist ihm sehr gut gelungen. Man darf Ottovenius nicht

*) Wir werden unten sehen, dass es mit der Malerei sich oft eben so verhielt.

nach den kleinen Bildern beurtheilen, die in deutschen Gallerieen seinen Namen tragen; in Belgien finden sich manche Gemälde von ihm, die eine fast raphaelische Abrundung der Composition und eine ganz überraschend wohlthuende Vertheilung der Gruppen zeigen. Aber das war nächst einem lebhaften, reichen Kolorit auch das höchste, was er erstrebte; er hat diesen Eigenschaften Intention, dramatischen Inhalt und Ausdruck fast völlig aufgeopfert. In der folgenden grossen Kapelle: ein schönes Crucifix von parischem Marmor, von van der Neer in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gearbeitet. Christus unter den Schriftgelehrten, in deren Zügen man Luther, Kalvin und Erasmus wieder erkennen will, vom ältern Franck. Nächst dem Altar hängen die beiden dazu gehörenden Flügelbilder. Gegenüber ein h. Felix in Mönchskleidung, aus der Schule des Vandyck, wovon bloss der Kopf von Werth ist. Den schönen Madonnenkopf in der Art des Leonardo da Vinci, welchen die Guiden rühmen, sucht man hier vergebens. Glasgemälde mit dem Bilde Maximilians I.; manche hübsche Figuren. Beim Wiedereintritt ins Querschiff steht man unter der ungeheuren Kreuzaufrichtung des Rubens. Hier gehören die innern Flügel noch zu der Scene des Mittelbildes; die äussern stellen vier Heilige dar. — Das Bild schmückte ehmals den Hauptaltar der nun zerstörten Walburgiskirche. Hat sich Rubens hier vielleicht von seinen enormen Mitteln, seiner Darstellungskraft, seinem gewaltigen Ausdruck, seiner Formenkenntniss zu weit hinreissen lassen? Jedenfalls ist die diagonale Bewegung, welche durch das ganze Bild

geht, für diesen Raum zu heftig. Aber der Beschauer mag hier einen Blick in die Riesenseele des Mannes thun, der einen solchen Moment mit solchen Mitteln so zu fixiren im Stande war.

Im hohen Chor auf dem Hauptaltar steht seine Himmelfahrt Mariä, eins seiner letzten Werke, erst 1642 hier aufgestellt. Die Hände seiner Schüler sind an manchen Dingen nicht zu verkennen; aber auch die Composition, welche sein Eigenthum ist, steht seinen frühern Werken weit nach. Rubens ist am grössten in den Gemälden, durch welche er noch nach der Palme rang, wie z. B. in den zwei eben erwähnten Kreuzbildern. Als er diese malte, war seine Schule erst im Entstehen. Später musste er, um zahllosen Bestellungen zu genügen (er soll viertausend Bilder gemalt haben) manches seinen Schülern überlassen; was zunächst dabei litt, war Colorit und Ausdruck. In seinem spätern Alter (er war geboren 1577 und starb 1640) wurde auch seine Composition schwächer, seine Zeichnung flüchtiger; aber selbst in seinen letzten, oft widrigen Bildern ist noch immer der alte Titan erkennbar, der jeder Anschauung eine lebendige Existenz verleihen konnte. Und so ist zwar auch diese seine Madonna der Himmelfahrt, diese Engel der Seligkeit kaum fähig, und dennoch enthält auch dieses Bild des Grossen noch genug. Rubens malte es in 16 Tagen und erhielt dafür 1600 Gulden.

Man ist eben damit beschäftigt, den Chor wieder mit Stühlen für die Chorherrn zu versehen. Was davon vollendet ist, beweist einen gesunden Sinn für reine gothische Formen, und die Holzreliefs, welche

die Rücklehnen verzieren, zeigen eine recht geschickte Benutzung der alten Motive. — Die Kuppel über dem Kreuz ist mit einem widrigen Deckengemälde des Cornelius Schütt, einer Himmelfahrt Mariä, verunstaltet. Endlich machen wir auf die Glasgemälde in den obern Fenstern aufmerksam, welche dem Anfange des XVI. Jahrhunderts angehören mögen. Die blaue Farbe herrscht darin vor, vielleicht nicht ohne die Absicht, den ganzen obern Theil der Kirche durch ein bläuliches Licht möglichst ferne erscheinen zu lassen. Auch dürfen wir nicht das Denkmal des Quentin Messys aussen neben dem Hauptportal vergessen, welches in einem Medaillon wenigstens ein echt brabantisches Profil enthält, so zweifelhaft auch die Echtheit der Benennung, so spät auch die Inschrift sein mag. Es ist bekannt, dass Messys früher ein Grobschmied war, und, um der Hand seiner Geliebten würdig zu werden, die Kunst der Malerei erlernte, angeblich ohne Lehrmeister. Schräg vor dem Dom steht ein Brunnen, dessen tüchtige, spätgothische Verzierung von verschlungenen Eisenzweigen sein Jugendwerk sein soll.

Die Academie von Antwerpen. — Wir stellen den Dom und die Academie hier voran, um bei den übrigen Kunstwerken darauf verweisen zu können. Der Reisende erkundige sich nicht nach dem Gebäude der Academie, sondern nach dem Musée, wo die Bilder jetzt aufgestellt sind;*) es liegt nicht

*) Dasselbe ist täglich geöffnet, doch so, dass dem Aufseher an den meisten Wochentagen etwa ein halber Franc entrichtet wird.

weit von *S. Jaques*. Von deutschen und italienischen Meistern findet sich hier nur sehr weniges; dagegen kann man hier den Entwickelungsgang der niederländischen Schulen genauer verfolgen als in irgend einer andern Sammlung; nur die holländische Genremalerei ist zu schwach repräsentirt. Leider umfasst der Catalog die alten Bilder noch nicht, so dass wir dem Leser hierüber eine genauere, möglichst chronologische Uebersicht schuldig sind.

Zweierlei Bestrebungen stellen sich in den zeichnenden Künsten wie in manchem andern Thun und Dichten des Menschen als entgegengesetzte Pole dar; der Realismus*) und der Idealismus. Sie bewegen die Kunst in allen Perioden ihrer Geschichte; ja von dem Vorherrschen des Einen oder des Andern hat die Entscheidung der höchsten Kunstfragen zu jeder Zeit abgehangen. Nur wenigen Künstlern ist eine Durchdringung der beiden Gegensätze gelungen, während viele den einen der beiden Richtungen angehangen und sie bis ins Extrem verfolgt haben. Es ist hier nicht der Ort, diesen Kampf durch alle Perioden der Kunstgeschichte zu verfolgen; wir dürfen bloss noch beifügen, dass die Wendung desselben niemals von der Willkür einzelner Künstler abgehangen hat, sondern sich zu jeder Zeit nach grossen kulturhistorischen Gesetzen richtete. Belgien ist bis in die neueste Zeit einer der bedeutendsten Schauplätze dieses Kampfes gewesen,**) und wir hoffen desshalb nicht einseitig

*) d. h. strengeres Anschliessen an die Natur wie sie ist.
**) Im Ganzen hat der Süden mehr die idealistische, der Norden mehr die realistische Richtung eingeschlagen, doch auf keine Weise ausschliesslich.

zu werden, wenn wir auch die Schätze der Academie von Antwerpen besonders in Rücksicht darauf betrachten; schliessen sich doch die tiefsten wie die unbedeutendsten Eigenthümlichkeiten der Schulen und der einzelnen Künstler an diese Grundrichtungen, Idealismus oder Realismus an, welche Ursache und Resultat zu gleicher Zeit sind.

Um die Mitte des XIV. Jahrhunderts war die ganze europäische Malerei in einer idealistischen Richtung begriffen; als Hauptmittelpunkte erscheinen Toscana und Köln, dort die Sienesen und in untergeordneter Weise auch die Schüler des Giotto, hier die nächsten Vorgänger des Meister Wilhelm. Die Darstellungsmittel sind in dieser Zeit noch sehr mangelhaft. Zeichnung, Färbung und Perspektive; die Intention allein ist es, welche die Bilder belebt, und da sie in einer Zeit, welche bloss eine religiöse Kunst kannte, durchaus rein und aufs Höchste gerichtet war, so gelangen ihr Bilder voll Würde und heiliger Anmuth. Erhöhte, übermenschliche Zustände waren die einzige Aufgabe, daher der vorherrschende Goldgrund, daher der ruhige, imposante, fliessende Faltenwurf, die Feierlichkeit der Bewegungen und der trotz allen Zeichnungsfehlern oft so selige Ausdruck der Gesichtszüge. Was die Auffassung im Ganzen betrifft, so war dieselbe bisweilen noch gebunden durch den kirchlichen Typus, d. h. eine gewisse durch uralten Gebrauch stehend gewordene Darstellungsweise der heiligen Scenen und Personen. Es versteht sich von selbst, dass das Ungenügende dieses Standpunktes besonders dann recht sichtbar wurde, wenn irgend ein entschie-

denes Handeln dargestellt werden sollte, welches einen freiern Gebrauch der Kunstmittel, besonders der Zeichnung, voraussetzt, als jene Periode besass; ganz besonders schwach aber erscheinen jene idealistischen Schulen, wenn es sich darum handelt, den Menschen in seiner Menschlichkeit, in seinen Leidenschaften und in seiner Bosheit darzustellen; solche Figuren pflegen entweder ganz matt oder ganz karikirt zu sein. In der Academie finden sich mehrere Bilder dieser ältern Schulen, so z. B. ein dem Sienesen Simon Memmi fälschlich zugeschriebenes und von den Florentinern Giotto (?) und Fra Giovanni da Fiesole je eines. Ferner eine uralte Madonna mit dem Kinde, mehr als lebensgrosse Halbfigur, deren Kleid durchgängig mit goldnen Lichtern verziert ist, damit die Gestalt um so herrlicher und idealer erscheinen sollte. Das Bild dürfte wohl ein italienisches Werk des XIII. Jahrhunderts sein. Einheimisches aus dieser Zeit enthält die Academie wenig, doch genug um das Dasein einer idealistischen Schule in Belgien*) während des XIV. Jahrhunderts zu beweisen. So z. B. Christus die Maria krönend, ein kleines Bild auf Goldgrund; ferner Maria und Johannes unter dem Kreuze stehend, nebst dem knieenden Donatar, auf damasziertem Goldgrund, mit der Jahr-

*) Welches bisher nur von wenigen anerkannt worden ist. Der überstrahlende Ruhm der realistischen van Eyck'schen Schule hat diese ihre Vorgänger so tief in den Schatten gestellt, dass die Kunstgeschichten in Bezug auf die Niederlande immer erst mit ihr beginnen.

zahl 1363. Ferner S. Benedict unter einem Baldachin auf Goldgrund, wahrscheinlich ein kölnisches Bild aus der Schule des Meisters Wilhelm (Anfang des XV. Jahrhunderts). Endlich Maria mit dem Kinde auf dem Throne von rothen Cherubim umgeben, Halbfiguren von halber Lebensgrösse auf blauem Grund; auf dem Rahmen steht mit gothischer aber sehr neuer Schrift: Agnes Sorel; der angeklebte Zettel dagegen schreibt das Bild dem Johann Schoreel zu, einem Niederländer, der um 1530 blühte: eins so falsch wie das andere; das Bild ist wahrscheinlich altfranzösisch und im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts gemalt.*) Im Allgemeinen unterscheiden sich die wenigen Bilder der niederländischen Idealistenschule **) von den altkölnischen Gemälden durch eine minder zarte Behandlung der Farben, durch stärkere Umrisse und dunklere Schatten, welche dem Ganzen ein düsteres Ansehen geben. (Etwas ähnliches findet sich in den Bildern der gleichzeitigen Prager Schule, nur mit einer viel breitern, massenhaftern Behandlung verbunden.

Ohne dass nun diese idealistische Richtung sich überlebt hätte, denn ihr letztes Erzeugniss, das Kölner Dombild, ist auch ihr höchstes (1426 ?), wurde sie doch schnell gestürzt durch die neuen Principien der flandrischen Schule: Naturwahrheit und Charak-

*) Der Leser verzeihe, dass wir diese Bilder nicht näher bezeichnen können; dieselben sind nämlich noch nicht einmal numerirt, geschweige denn im Catalog verzeichnet.

**) Wozu auch die Miniaturen der Handschriften des XIV. Jahrhunderts in der *Bibliothèque des ducs de Bourgogne* in Brüssel gehören.

teristik, in Verbindung mit vollendeter Technik. — Hubert van Eyck (geb. 1366, starb 1426) und sein Bruder (?) Johann (geb. um 1400 starb 1445) gründeten diese Schule in ihrem Wohnort Brügge; ihre Blüthezeit fällt vorzüglich unter Philipp den Guten (seit 1419 Herzog von Burgund und Graf von Flandern), der besonders Johann's Gönner war. Sie gaben die menschliche Figur wieder ihrer Umgebung zurück, indem sie den Goldgrund durch schöne lebhaft gemalte Landschaften und durch eine perspektivisch richtige, oft sehr phantasiereiche Arehitektur ersetzten. Jetzt erst konnte auch von einer Gesammtcomposition die Rede sein, während früher die Figuren meist nur in statuarischer Ruhe, oder doch nur in den einfachsten Beziehungen zu einander dargestellt wurden, und oft sogar in völlig symmetrischer Anordnung neben einander standen. Jetzt erst gewinnen die Gemälde einen Vorder-, Mittel- und Hinter-Grund; ein klarer Himmel und blaue Berge leiten den Blick oft in die tiefste Ferne.

Die fleissigste, liebevollste Behandlung der Figuren wie ihrer höchst individuell durchgedachten Umgebung rücken uns das Ganze menschlich näher, während der leuchtende Glanz der vollen, durchsichtigen Farben und die oft phantasmagorischen Lichteffekte uns zugleich wieder in eine höhere Sphäre zu versetzen trachten. Die van Eyck's erstrebten eine Verklärung des irdischen Lebens, ihre idealistischen Vorgänger eine Verkörperung des himmlischen. Freilich dürfen wir auch die Mängel der flandrischen Schule nicht verhehlen; sie treibt die Charakteristik zu weit, oft

bis zur Karrikatur; ihre Köpfe sind meist Portraits. Auch ihre Composition erscheint noch nichts weniger als durchgebildet; die Figuren stehen oft gar zu parallel neben einander; von einer Vertheilung der Massen ist noch nicht die Rede. Selbst die einzelnen Figuren haben noch keine richtigen Verhältnisse; von dem menschlichen Körper kennen die van Eyck's nur wenig mehr als das Gesicht und die Hände, daher der Mangel an Haltung und an jener Grazie der Bewegung, welche selbst die kölnischen und florentinischen Idealisten so sehr auszeichnet; lange, steife Figuren finden sich noch sehr oft auf diesen flandrischen Bildern. Endlich ist alle Farbenpracht nicht hinreichend um den so sehr manierirten, eckigen Faltenwurf, jenes absichtliche Prunken mit Gewandstoffen zu verdecken und um dem Beschauer zu entschädigen für das Starre und Kalte*) mancher Gesichter. Die Weiber scheinen meist Portraits nach einem und demselben Original zu sein; es ist ein sehr entschlossenes, aber auch verschlossenes Gesicht mit einem völlig kalten Blick (was besonders an der h. Cäcilie des Berliner Museums sichtbar wird). Die Züge sind nicht unschön, aber das Gesicht etwas zu lang. Es würde uns zu weit führen, wenn wir untersuchen wollten, wie diese realistische Richtung sich durch ganz Deutschland verbreitete, und welche Grundzüge des (damali-

*) Gewöhnlich werden die mittelalterlichen, besonders deutschen Schulen in Bausch und Bogen wegen ihrer tiefen Innigkeit und Gemüthlichkeit gepriesen, während doch die oft erwähnte „Holdseligkeit“ eigentlich nur das Erbtheil weniger Schulen gewesen ist.

gen) deutschen Charakters ihr günstig entgegen kamen; nur das dürfen wir nicht vergessen, dass die Tendenz der van Eyck's ihre Eroberungen zum Theil dem siegreichen Geleit der von ihnen erfundenen (oder doch sehr vervollkommneten) Oelmalerei verdankt. Ihr Colorit ist wahrhaft unverwüstlich; die meisten ihrer Bilder sehen nach vier Jahrhunderten wie neu aus,*) was grosse chemische Kenntniss der Farbenbereitung voraussetzt.

Das alterthümlichste Bild, welches hier dem Johannn van Eyck (mit Recht, wie es scheint) zugeschrieben wird, ist die Darstellung der sieben Sakramente. Die Handlung geht in einer mächtigen gothischen Kirche vor, deren Styl so vortrefflich und rein ist, dass wir den Maler zugleich als tüchtigen Architekten anerkennen müssen; dem Style nach hat dieselbe Aehnlichkeit mit *S. Paul* in Lüttich; von Polychromie ist nichts daran zu sehen. Sieben getrennte Gruppen, die Ausübung der Sakramente darstellend, liessen sich nicht besser vereinigen, als durch solch eine architektonisch-symmetrische Anordnung, und zwar in einer Kirche als dem Sinnbild der allgemeinen Kirche. Das Einzelne ist mit der grössten, fleissigsten Pracht gemalt; ja man könnte eine Steigerung des Glanzes nachweisen in den je drei Seitengruppen, bis derselbe den höchsten Punkt erreicht in der fernen Mittelgruppe, dem Sakrament des Altars. Man beachte die Kleidung

*) Wir urtheilen hier nicht nach den stark abgeriebenen und aufgemalten Bildern der ehemals Boisserée'schen Sammlung in der Münchener Pinakothek, sondern nach den Gemälden in Belgien und Berlin.

der über jeder Gruppe schwebenden Engel; es mag nicht ohne tiefe Bedeutung sein, dass der Engel, der über der Taufe schwebt, weiss, der über der Firmelung gelb, der über der Beichte feuerroth, der über dem Abendmahl grün, der über der Priesterweihe dunkelroth, der über der Ehe blau, und der über der letzten Oelung violett gekleidet sind. Manche mögen das Bild den van Eyck's abstreiten, z. B. weil dieselben immer nur byzantinische Architektur angebracht hätten. Aber wir werden gleich ein beglaubigtes Bild Johanns van Eyck finden, welches auch gothische Architektur enthält. Byzantinische Architektur malten sie nur dann in den Hintergrund, wenn uralte Geschichten, z. B. des neuen Testaments, vorgestellt werden sollten; während sie bei der Darstellung der Sakramente als einer in der Kirche noch lebendigen Macht, mit gutem Grund die gothische, die zu ihrer Zeit gebräuchliche, anwandten. Auch ist das Bild in einem hellen Ton gemalt, während die van Eycks meist um ihrer Lichteffekte willen auch dunkle tiefe Schatten anzuwenden liebten. Allein dieser Umstand war durch Anordnung und Gegenstand geboten. Die Gesichter sind wohl meist Portraits. Man bemerke an dem messehaltenden Priester das Durchscheinen des dunkeln Untergewandes durch die Alba. Ferner: eine herrliche Federzeichnung, bezeichnet: Johannes de Eyck me fecit 1437. Die h. Barbara mit einem Palmzweig sitzt lesend vor einem im Bau begriffenen achteckigen, reichen gothischen Thurm;*) hinten viele

*) Der Maler muss Deutschland gekannt haben, da der Thurm die schönsten, reichsten Giebel u. Fenster trägt.

kleine Figuren; dann eine Stadt und eine anmuthige Gegend. Reinlichkeit und Sicherheit des Striches; schöne, ruhige Anordnung. Ferner Maria mit dem Kinde auf dem Thron; zur Seite S. Donatian und S. Georg nebst einem knieenden Domherrn, alte, vielleicht gleichzeitige Copie des Hauptbildes der Akademie von Brügge *) (s. unten). Ferner zwei Portraits Herzog Philipps des Guten, von Johann van Eyck. Ein betender Carthäuser, hier demselben zugeschrieben, wohl nur von einem Schüler. Ferner ein etwas härteres und alterthümliches Bild, dem Hubert van Eyck zugeschrieben: in zwei Rundbogen: Maria, das Kind säugend, und: ein Mann und eine Frau betend. Ferner der Margaretha**) van Eyck zugeschrieben: Maria auf der Flucht sitzt in einem Walde, das Kind säugend, unweit Joseph schlafend; Fernsicht aus dem Walde gegen eine Stadt. Das Bildchen ist zarter und unbestimmter gehalten als die Bilder der van Eyck's, doch ist deren Technik darin nicht zu verkennen. Die Färbung ist dunkel, das Ganze sehr lieblich und anspruchslos. Von den nächsten Schülern der van Eyck's Gerhard van der Meeren (siehe S. Bavon in Gent) und Hugo van der Goes findet sich hier nichts; von dem letztern wollen wir bloss bemerken, dass sein Colorit etwas lichter ist als das seiner Lehrer, und dass seine Figuren noch genreartiger, oft karrikirt sind, wobei indess noch immer die grösste Sauberkeit des Details, freilich ohne den Schönheitssinn

*) Diese beiden Bilder stammen aus der Ertborn'schen Sammlung zu Utrecht.

**) Sie war die Schwester Huberts und Johannes.

der van Eyck's, anerkannt werden muss.*) Andere Schüler der van Eyck's sind: Justus van Gent, Peter Christophsen, Alb. Ouwater, und der räthselhafte Rogier van Brügge. Von Joh. van Eyck lernte Antonello von Messina die Technik der Oelmalerei; auch die Behandlungsweise der flandrischen Schule scheint er sich zugeeignet zu haben, wie aus dem hier befindlichen Portrait eines Mannes hervorgeht. Unabhängiger erscheint er in einem grössern Bildchen: Maria und Johannes unter dem Kreuze mit einem weiten Ausblick in die Landschaft; hier findet sich auch schon jenes durchsichtig bräunliche Colorit, welches später in den Bildern der venetianischen Schule, deren Mitgründer Antonello ist, eine so wichtige Rolle spielt. Beide Bildchen sind mit seinem Namen bezeichnet. Auch der Niederrheinländer Johann von Calcar, ein mittelbarer Schüler der van Eycks, ist hier repräsentirt durch ein ziemlich bedeutendes Bild: Madonna, S. Anna, S. Maria Cleophae und S. Maria Salome mit ihren Männern und Kindern, auf einer blumenreichen Wiese sitzend, die Kinder spielend. Es ist interessant zu sehen, wie der Deutsche sich noch nicht völlig in das neue Element hineinwagt, und wenigstens den goldnen Heiligenschein und etwas von der typischen, symmetrischen Anordnung beibehält, während die Gesichter schon nichts weniger als Ideale sind. Calcar liebt übrigens volle, unge-

*) Der Reisende dürfte schon desshalb die Besichtigung des Domschatzes in Aachen wünschen, weil die Innenseite der Thüren des grossen Wandschrankes daselbst eine grosse Reihe von Bildchen des Hugo van der Goes enthält.

brochne Farben, während die van Eyck's auch hierin sich mehr der Natur näherten. Manche bedeutende Intention ist in dem Bilde nicht zu verkennen, doch sind fast alle Figuren etwas steif ausgefallen.

Wir betrachten nun das zweite Stadium der van Eyck'schen Schule, welches durch einen grossen unschätzbaren Künstler, Jan Memling, repräsentirt wird. (Der Name wird, nach gleich guten Autoritäten auch Hemling, Hemmelink geschrieben, die Italiener nennen ihn Memelino. Er war Schüler des Rogier van Brügge und malte vielleicht schon 1430, und zwar bis 1470 in Italien; von 1476 bis 1485 in Brügge, später vielleicht in Löwen und 1496 bis 1499 vielleicht in der Carthause von Mira flores in Spanien, sein Geburtsort war ohne Zweifel Brügge.*) Memling hat das Gemüth und die tiefe Innigkeit erst wieder in die Schule eingeführt, während seine Form zugleich die der van Eyck's in tieferm Verständniss übertraf. An Glanz und Farbenpracht mögen sie ihm überlegen sein; an Schönheit und Macht des Ausdrucks gewiss nicht. Seine Technik ist die ihre, so dass man seine Bilder oft mit den ihren verwechselt. — Hier tragen mehrere Bilder seinen Namen mit Unrecht, z. B. das Portrait eines betenden Mannes, eine Madonna mit dem Kinde (sehr hart, wahrscheinlich gar nicht niederländisch) ferner eine Anbetung der drei Könige. Um so vorzüglicher sind die hier befindlichen miniaturartig gemalten Bilder von seiner Hand: Eine Verkündigung; Maria mit dem Kinde in einer gothi-

*) siehe Schnaase niederl. Briefe, p. 327 u. folg.

schen Kirche, und ein betender Bischof, daneben ein Kaminfeuer; auf der Rückseite: Christus auf der Weltkugel, und ein knieender Geistlicher. Besonders wird man hier eine höhere Auffassung der weiblichen Natur gewahr; hier kehrt bisweilen jene Holdseligkeit wieder, die wir in Meister Stephan's Bildern zuletzt angetroffen haben. — Auch ein S. Hieronymus und ein Donatar erregt Bewunderung. Endlich findet sich hier eine Kreuztragung, die vielleicht ein spätes Werk Memlings sein dürfte. Von einem seiner Zeitgenossen mag wohl die № 1 des Catalogs herrühren, welche das Fest des Schützenschwörtages von Antwerpen mit vielem Humor darstellt. Zwar scheint das Wappen Spaniens auf die Zeit um 1496 (Vermählung Herzog Philipps des Schönen mit Johanna von Arragon) hinzudeuten, aber das Bild ist alterthümlicher gemalt. — Auch mögen zwei prächtige Köpfe, Christus und Maria, *) mit Nachahmung des alterthümlichen Typus von einem Mitstrebenden Memling's, wenn nicht von ihm selbst, gemalt sein. Als die spätesten Maler der flandrischen Schule**) können wir Rogier van der Weyde, Anton Claessens und Hieron. Bosch betrachten; bei dem letzten artet die Eyck'sche Charakteristik schon in die tollste Phantasterei aus.

Gleichzeitig finden wir nun in Brabant um das Jahr 1500 zwei Maler, welche unläugbar manches gemein haben, wenn wir sie auch nicht in eine förm-

*) Aehnlich den bekannten, dem jüngern Holbein zugeschriebenen.

**) Die Nachfolger Memlings werden wir bei Anlass des Brüsseler Museums erwähnen.

liche Schulgemeinschaft setzen können: den schon erwähnten Rogier van der Weyde aus Brüssel und Quentin Messys aus Antwerpen. Gemeinsam ist ihnen die breitere, vollere Behandlung der Körperformen, gestützt auf eine grössere anatomische Kenntniss, ferner eine sehr ausgesprochene, oft ekstatische Bezeichnung der Leidenschaften und Gemüthszustände; endlich ein sehr lichtes Colorit. Wahrscheinlich hatte sich schon seit dem XIV. Jahrhundert in Antwerpen eine Schule gebildet und sich von dem flandrischen Einfluss ziemlich unabhängig gehalten. Es finden sich hier und da fast lebensgrosse Halbfiguren auf Goldgrund z. B. Christi Leichnam von seinen Angehörigen umgeben in *S. Pierre* in Löwen (s. oben), ferner derselbe Gegenstand in S. Gangulph in Trier, ebenfalls nur Halbfiguren; (auch der Sohn des Quent. Messys, Johann, malte seine Genrebilder meist lebensgross und in halber Figur); auch in mehreren Gallerien treffen wir dieselbe Vorstellung ähnlich behandelt an; all diess deutet auf eine eigenthümliche, alte brabantische Schule hin.*) Hier endlich finden wir das grösste, herrlichste Werk derselben; es ist wiederum Christi Leichnam von seinen Angehörigen umgeben, hier aber in ganzen, ebenfalls lebensgrossen Figuren, von Quentin Messys (starb 1529) (im Catalog № 2.)

Wir haben bei Gelegenheit des eisernen Brunnens von der Cathedrale, dessen Verwandlung aus einem Grobschmid in einen Maler erwähnt; hier vor diesem

*) Schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts wurde in Antwerpen die Malergilde zu S. Lucas eröffnet.

Bilde (es ist gemalt 1508) lernt man begreifen, dass Messys aus Liebe Maler wurde, freilich nicht aus Liebe im gewöhnlichen Sinne, sondern weil dieses grosse übermächtige Gemüth irgend eine Form finden musste, in welcher es seine ganze unendliche Fülle aussprechen konnte. Und darin ist Messys Memling's Geistesverwandter ohne die geringste Schulverwandtschaft. Was jenes Bild in *S. Pierre* in Löwen (die heil. Familie) versprach, das hält dieser todte Christus; hier findet sich das erste Mal in der ganzen nordischen Kunst ein vollständiger Ausdruck der tiefsten innerlichen menschlichen Leidenschaft. Den Idealisten war erst der Ausdruck der Seligkeit und Heiligkeit gelungen; hier finden wir lauter individuelle Menschengestalten im erschütterndsten Schmerze, in starrem Entsetzen, in trostloser Liebe; jede hat an dem Entseelten ihr Höchstes verloren; aber es ist ein heiliger Schmerz, der seine Lösung und Versöhnung dereinst mit Gewissheit finden wird. Wir überlassen es dem Beschauer, sich in das Einzelnste des Bildes zu versenken und bemerken über die kunsthistorische Stellung desselben, dass wir hier wieder eine absichtliche Beschränkung des in der flandrischen Schule so sehr hervorgehobenen Hintergrundes finden. Die Figuren sind hier nicht nur die Hauptsache, sondern der einzige Gegenstand der Betrachtung; sie füllen das Bild völlig aus.*) Ihre Grösse nöthigte

*) Ganz ähnlich verhält es sich mit dem grossen Gemälde des Rogier van der Weyde, welches denselben Gegenstand behandelt, im Berliner Museum. Auch sonst finden sich darin manche Anklänge von Quentin Messys.

den Künstler zu einer höchst individuellen Durchbildung; er war der erste, der dieselbe in einem solchen Massstabe versuchte, und diess mag manches Ungenügende im Einzelnen entschuldigen. Die Flügel (№ 3 und 4) befriedigen weniger; sie enthalten links die Ueberbringung des Hauptes Johannis des Täufers vor Herodes; rechts Johannes der Ev. in einem Kessel voll siedenden Oeles, umgeben von höhnischen, abscheulichen Schergen. In einer Beziehung verfehlen diese beiden Bilder ihre Wirkung nicht, sie heben das Mittelbild um so mächtiger hervor. Das unschätzbare Ganze bestellte die Tischlergilde bei Q. Messys im Jahre 1508; er erhielt dafür 300 Gulden in langen Terminen! In dem Bildersturm 1567 kam das Bild in unrechte Hände; auf dringende Bitten des Malers Martin de Vos kaufte es die Stadt im Jahre 1577 für 1500 Gulden an. Im Jahre 1794 wanderte es nach Paris und kam 1816 zurück. — Quentin's wenig bedeutendem Sohne Jan Messys mögen die in viele Gallerien zerstreuten lebensgrossen Genrebilder meist angehören, die man als: die beiden Wechsler,*) der Wucherer mit seiner Frau, der mit seiner Frau zankende Mann, kennt. Von diesen dreien sind auch hier Exemplare. Die vortreffliche Composition des erstern und vielleicht auch die etwas mattere des zweiten mag man Quentin Messys zuschreiben; uns ist aber noch kein Exemplar bekannt, das nur von

*) Man kann den Geiz und die Habsucht nicht treffender zeichnen als hier geschehen ist; besonders charakteristisch ist der vergnügte hintere Geizhals, der so eben den andern betrogen zu haben scheint. Quent. Messys, der so elend bezahlt wurde, mochte an diesen und jenen Antwerpener Rentier denken.

ferne das zarte, durchsichtige Colorit und die geistreiche Zeichnung desselben besässe. Ueberdiess haben wir Grund zu glauben, dass Quent. Messys, wenn er auch die Entwürfe gemacht hat, darin weniger einem innern Antriebe, als einer Art von Rivalität mit einem jüngern Zeitgenossen, dem ächten Lucas van Leyden, gefolgt ist. (Derselbe ist wohl zu unterscheiden von einem mit Messys und Rogier van der Weyde verwandten niederrheinischen Maler, der in den Gallerien von Mainz und München irrig Lucas v. Leyden heisst.) Dieser ächte Lucas v. L. ist als der Stifter des niederländischen Genrebildes zu betrachten.*) (Wir verweisen hier auf mehrere kleine Bildern dieser Art, die hier seinen Namen tragen und die man leicht finden wird.) Dasselbe stellt im Gegensatz zur historischen (heiligen oder heroischen) Malerei das gewöhnliche Leben in seinem werkeltägigen Verkehr dar, und ist somit kein willkührliches Erzeugniss, sondern eine consequente Folge der alten flandrischen Schule, welche in ihren Portraitgestalten und in ihrer naturalistischen Darstellungsweise oft schon an das Genre streift, trotz der Heiligkeit ihrer Gegenstände. (Man vergleiche besonders Hugo van der Goes.) — Ueberhaupt ist es die Aufgabe des XVI. Jahrhunderts gewesen, die Malerei in ihre Fächer zu zerlegen. Wie mit Lucas von Leyden und den beiden Messys das Genrebild, so tritt zugleich mit Joachim Patenier und Herri de Bles die Land-

*) Holland ist seit ihm der Hauptsitz der Genremalerei geblieben, was Manche zu dem Schluss bewogen hat, das Ideal sei dem Holländer gänzlich fremd.

schaft als abgesonderte Kunstgattung auf. Von ersterem ist hier ein recht hübsches Landschäftchen mit Felsen und einer blauen Ferne, wenn uns gleich die allzugrüne Färbung nach den ungeheuren Fortschritten der Landschaftmalerei nicht mehr zusagen kann. (Patenier trat 1515 in die Malergilde ein, während in Italien die Landschaft eigentlich erst mit Hannibal Carracci beginnt.) Meist wurde damals noch irgend ein Heiliger, eine Magdalena etc. etc. in irgend einem Winkel des Bildes angebracht, weil die Landschaft sich noch nicht als ein selbstständiges Ganze geben sollte, obschon sie es war. *)

Während nun Q. Messys mit Ernst und Redlichkeit die menschliche Figur von einem ihrer innersten Principien, dem Gemüthe aus darzustellen suchte, nahte sich ein Sturm aus dem Süden, der für einige Jahrzehende die Entwickelung der niederländischen Kunst fast völlig unterbrach. Die niederländischen Maler fingen an bei den Italienern in die Schule zu gehen, indem sie dort das, was sie erstrebten, eine vollkommenere Entwickelung der Form, schon vorfanden. Zunächst war es die Schule Raphaels, welcher sie sich zuwandten, auch die Motive Lenoardo's blieben ihnen nicht fremd. Wir sehen daher in den Werken dieser Maler nicht nur die italienische Auffassungsweise sich

*) Aus den deutschen Schulen finden sich hier: Portrait des Erasmus und Franz II. von Frankreich, vorgeblich von Holbein, ein kleines Portrait grau in grau von Albrecht Dürer und zwei Portraits von Lucas Cranach. Die Mater dolorosa mit den sieben kleinen Rundbildchen wird hier wohl fälschlich Dürer zugeschrieben.

mit der niederländischen streiten, sondern auch das Colorit ist auf eine unangenehme Weise zwischen zwei Richtungen getheilt. Da sich jedoch in Raphael wie in Leonardo eine hohe Einfachheit mit der tiefsten Innigkeit verbindet, so fanden sich jene Niederländer hier noch nicht auf einem völlig fremden Boden und haben manches sehr erfreuliche geleistet. Wir meinen hier besonders Bernardin van Orley, Johann Schoreel, Jean de Maubeuge (gewöhnlich Mabouse), Michael Coxcie. Von Orley findet sich hier eine hübsche Maria mit dem Kinde; auch eine Anbetung der h. drei Könige dürfte von seiner Hand sein. Den Namen des Maubeuge tragen hier zwei Bilder: die heiligen Frauen mit Johannes zum Kreuze gehend, und: ein nackter Christus sitzend an die Säule gebunden, ersteres wohl in eine Zeit fallend, da der Maler Italien noch nicht kannte.*) Ueberhaupt sind diese Maler je nach dem Stadium, in welchem sie ein Bild gemalt, kaum wieder zu erkennen, zumal Mabouse. Am schwierigsten ist es bei M. Coxcie,**) der in seinem fast hundertjährigen Leben (1497–1592) alle in dieser Zeit herrschenden Richtungen verfolgt hat und nur selten so tüchtig ist, wie in dem Bilde zu *S. Gertrude* in Loewen. Als nun aber die folgenden Maler in Michel Angelo's Schule eintraten, da zeigte sich's erst, wesshalb man

*) Auch № 5 mag man ihm zuschreiben, Maria das Kind über einen Tisch haltend; Wiederholungen finden sich in Nürnberg (Moritzkap.) und Brüssel; eine Aehnlichkeit mit der Madonna della Sedia ist nicht zu verkennen.

**) Von ihm sind hier die Bilder № 14—17.

die alte Weise der Väter, den von Quent. Messys, wie es schien, so wohlgebahnten Pfad, verlassen hatte, man war dem tiefen Ernst und dem mystischen Sinne der flandrischen Schule, der Frömmigkeit des Quent. Messys untreu geworden. Jetzt borgte man sich von der damaligen römisch-florentinischen Schule das Pathos ohne den Inhalt, und Antwerpen wurde fortan der Sitz einer Schule, welche eine der abschreckendsten Kunstepochen gründet, so sehr sie auch von den Zeitgenossen zum Himmel erhoben wurde. Der eigentliche Stifter derselben ist Franz de Vriendt, genannt Floris, 1511—1570, (von ihm № 19—22) Schüler des Lambert Lombard und später der römischen Schule. Von derselben hat er sich freilich nur das Aeusserliche, und auch dieses mangelhaft, angeeignet, während ihm der innere Gehalt völlig fehlt, so pretentiös er auch seine Figuren hinzustellen weiss. Sein berühmtestes Bild ist № 21, der Sturz der bösen Engel. Kann dieses Gewürm jemals eine Engelschaar gewesen sein? Wir glauben gern, dass der Künstler ganze Mappen voll Studien zu diesem ekelhaften Gemälde gebraucht hat, aber um so schlimmer ist es für seinen Ruhm, dass er sich an Michel Angelo's Weltgericht gerade das Hässlichste, was dort nur als Gegensatz wirken soll, zur Nachahmung *) ausersah. Nicht ohne Werth ist № 19, S. Lucas vor der Staffelei. Floris hatte 120 Schüler; unter welchen sich

*) Auch Rubens hat dieses einmal gethan (in einem Münchener Bilde), allein ihn verführte seine überquellende Darstellungskraft dazu, nicht der Aberwitz, etwas ungewöhnliches zu malen.

Franz Franck der ältere (starb nach 1587) durch kräftigere, tiefere Färbung und grössere Einfachheit auszeichnete. (Von ihm sind № 38–52; 41–51 stellen die Legende des h. Franciscus dar). Auch Franz Pourbus (starb nach 1588) übertraf seinen Lehrer an Naturwahrheit*) und Einfachheit. (Von ihm № 13, die Predigt des h. Eligius, mit den Portraits der Schmiedegilde.) Der ausgezeichnetste Maler der ganzen Schule ist Martin de Vos (1531–1604); er hat neben einer ungemeinen Fruchtbarkeit das Glück gehabt, dass seine Zeichnungen in den schönen, noch heute so gesuchten Kupferstichen des Sadeler eine grosse Verbreitung gewannen. Was ihm aber vor seinen ältern Schulgenossen den grössten Vorzug gab, war der Zeitpunkt, in welchem er Italien besuchte, (etwa gegen 1560). Damals lebte zwar der greise Michel Angelo noch, aber seine Schule war mit Riesenschritten in die unerträglichste Entartung und Manier hineingerathen; die hellen Farbentöne des Meisters waren in ihr zur Mattigkeit, seine oft willkürliche, aber grossartige Darstellungsweise und Composition zur tollsten Karrikatur geworden. Martin de Vos schloss sich daher, was man von den Niederländern längst hätte erwarten sollen, an die noch unter Tizian**) und Tintoretto blühende Schule von

*) Er ist besonders durch seine Portraits berühmt; wie denn überhaupt in der Portraitmalerei dieser Zeit die alte einheimische Tradition noch befolgt wird, während die historische Malerei tief in Manier gesunken ist.

**) Diesem ist er freilich in keiner Hinsicht auch nur nahe gekommen. Ein Bild von Tizian (№ 23,

Venedig an, die den Niederländern durch ihren Naturalismus und ihr lebendiges Colorit weit näher verwandt war als alle andern Schulen. Daher sein oft so schönes, durchsichtiges Colorit und seine Kraft im Individualisiren. Von ihm sind № 25–36, die Auferstehung, der Bau von S. Sophia in Constantinopel, Constantins Taufe und mehrere Scenen aus dem N. Testament. Berühmt ist besonders № 34, welches verschiedene Versuchungen des h. Antonius durch eine Schaar von Teufeln auf einem Bilde vereinigt; S. Anton begräbt S. Paul den Einsiedler im Vordergrunde, während oben und hinten seine eigene Seele von den Dämonen herumgezerrt wird; eine bedeutende Hinneigung zum Genre ist in dem Bilde unverkennbar. (An Humor wird es von der spätern Darstellung desselben Gegenstandes von Jaques Callot, an feinem Witz von dem des jüngern Teniers übertroffen; aber beide standen auf den Schultern des de Vos, und sein Bild enthält des Komischen und Interessanten genug. Man beachte besonders ein Teufelchen im Mönchsgewand links.) Völlig genreartig sind die Arbeiten der holländischen Malerfamilie Breughel; von dem alten (auch Bauern-) Breughel*) findet sich hier eine Kreuzschleppung; zahllose Figuren in weitem Zuge sich den Berg hinabwendend; hübsche Landschaft.

---

die Uebergabe des römischen Admiralates an einen Pesaro) hängt hier und schlägt alle Bilder der Floris'schen Schule völlig todt.

*) Er war aus Breda gebürtig und trat 1551 in die Antwerpener Malergesellschaft.

(Dasselbe Bild*) im Berliner Museum.) Von Ambrosius Franck (blühte um 1582) sind 54–58. Er war ein jüngerer Bruder des Franz Franck. Endlich finden sich hier sechs Bilder des Ottovenius (№ 66 bis 71), den wir schon bei Anlass seines Abendmahls im Dom besprochen haben. Er lebte von 1556 bis 1636 und war aus Leyden gebürtig, gehörte aber ganz der damaligen Antwerpener Schule an. Auch in den hier befindlichen Bildern müssen wir eine wahrhaft glänzende Composition und ein blendendes Colorit anerkennen, aber jene ist ohne Inhalt, dieses ohne die rechte Lebenswahrheit. (Die besten sind wohl die Wunder des h. Nicolaus (№ 67) und das Portrait des Sonnius (№ 71). In beiden Beziehungen bildet er den schroffsten Gegensatz zu seinem grossen Schüler:

Peter Paul Rubens (von Antwerpen'schen Eltern geboren zu Köln, den 28. Juni 1577, lebte meist in Antwerpen, brachte sieben Jahre (1600–1607) in Italien, besonders in Venedig, zu; starb in Antwerpen den 30. Mai 1640). Von ihm sind hier die Bilder № 72–89; unter ihnen mehrere seiner besten Schöpfungen. Ihre Analyse würde uns zu weit führen, wir können hier nur wenige Bemerkungen mittheilen. Rubens wird meist unbillig beurtheilt; man legt kurzweg einen idealistischen Masstab, etwa die Bilder Raphaels,**) an seine Leistungen und klagt

*) Die Breughels haben die Landschaft wesentlich gefördert; bei ihnen zuerst finden sich eigentliche Baumstudien.

**) Die gefährlichste Vergleichung ist für Rubens nicht die mit Raphael, sondern die mit Murillo, der sich auf analogen Bahnen bewegte.

dann über seine unreine Darstellungsweise der Menschengestalt und über seine „gemeine“ Phantasie.*) Allerdings von Raphaels göttlichem Schönheitssinn, von der Heiligkeit altkölnischer Bilder ist Rubens weit entfernt, auch kann man nicht einmal behaupten, dass er Naturalist sei, indem gar manche seiner Figuren lebendig nicht denkbar sind, denn er hat die Natur oft weit übertrieben. Aber eins hat er vor allen Malern voraus, die intensivste Bezeichnung des kräftigsten Lebens im Einzelnen und die des darzustellenden Moments im Ganzen. Rubens ist im höchsten Grade dramatisch; man vergesse nicht, dass er Zeitgenosse Shakespeare's war. Die Momente, die er darstellt, sind immer hochbedeutend; sie haben ihn oft genug über seine Mittel hinausgerissen. In solchen Fällen reicht zwar seine Darstellungskraft reichlich hin, nicht aber seine Darstellungsweise.**) Er hat sich vorzugsweise nach den Bildern des Paul Veronese gebildet, (weit mehr als nach seinen niederländischen Lehrern) und sich dort jene Prachtfülle und jenen Farbenrausch, jene Fixirung des Menschen in den glücklichsten Momenten seines physischen Daseins angeeignet. Aber sein Genius trieb ihn weiter; er fügte das Element der lebendigen Handlung bei, welches bei Paul Veronese zwar mächtig genug her-

*) Von diesem Standpunkt aus bekämpft ihn z. B. der treffliche Forster in einem sehr schön geschriebenen Abschnitt seiner Reise am Rhein und in den Niederlanden.

**) Man könnte sagen: Rubens besitzt mehr den Ausdruck des Moments, als den immanenten des Ideals.

vortritt, wo er es anwenden will; aber er will eben selten. Rubens dagegen ist vorzugsweise der Maler der Handlung. Seine Composition hat oft dadurch an Abrundung und Gleichgewicht verloren, während sie an gewaltiger Wirkung gewann. Auch die einzelnen Figuren verlieren an idealer Schönheit und gewinnen an Lebensfülle; denn selbst in seinen schwülstigsten Henkern, Bachanten und Faunen, in jenen fetten, zinnoberroth und blau schattirten Körpermassen, wo nicht nur die Schönheit, sondern selbst die Naturwahrheit sich mit verhülltem Haupte abwendet, selbst da hat Rubens noch ein feurig pulsirendes Leben, eine gewaltig bewegte Existenz darzustellen vermocht. Und so möge denn der Beschauer absehen von der feisten brabantischen Natur, welche Rubens der ihm so wohlbekannten italienischen geflissentlich vorzog, von der Unwürdigkeit, Himmelsunfähigkeit seiner Heiligen, von dem oft überwältigenden Prunk und Pomp so mancher von seinen Bildern, und sich freuen des Ungeheuren, das Rubens geleistet, und den Menschengeist verehren, der sich seine Formen schafft, nicht nach eigener Willkür, sondern mit Nothwendigkeit.

Wir haben in Quent. Messys den ersten einzeln stehenden Pfeiler der brabantischen Schule anerkannt; die Mittelglieder bis zu Rubens fehlen; aber hier kann man sich lebhaft überzeugen, dass Rubens in gar manchen Dingen Quentins Nachfolger ist, besonders in der lebendigen Durchbildung und im Ausdruck des Einzelnen. Rubens ist freilich glücklicher gewesen als Messys; ein schnell erworbener unermesslicher Ruf brachte ihm Reichthum und zahllose Be-

stellungen, ja sogar diplomatische Aufträge wurden ihm zu Theil. Sein ungemeiner Fleiss, verbunden mit der riesenhaftesten Phantasie und Darstellungsgabe liessen ihn, wie man sagt, viertausend Bilder schaffen. Dass manches davon flüchtig ausfiel, ist natürlich, aber keins seiner Bilder ist ohne den eigenthümlichen Stempel seines Genius; er ist einer der leicht kenntlichsten Maler. Endlich darf man zwei äusserliche begünstigende Umstände nicht vergessen: der Bildersturm im Jahre 1566 hatte sehr viele Kirchen ihres Schmuckes beraubt, die nun wieder gefüllt werden mussten; und die Sperrung der Schelde nebst der Hemmung des belgischen Handels hatte das Stillliegen ungeheurer Kapitalien verursacht, welche den Künsten zu Gute kamen, (wesshalb denn auch die Blüthe der brabant. Kunst schon mit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. rasch wieder abnimmt). Das früheste Bild des Rubens, welches sich hier befindet, ist № 85, eine heil. Familie, welche der Maler der Academie von S. Lucas geschenkt haben soll. Zu den frühern, gleich nach der Rückkehr aus Italien gemalten, gehören (nach Schnaase) auch № 73 und 75; die Erziehung der h. Jungfrau, und die h. Therese, für die armen Seelen des Fegefeuers bittend, besonders letzteres Bild unschätzbar; wie schalkhaft hilft der kleine Engel den Seelen aus den Flammen heraus! — An № 74, einer Dreieinigkeit, setzt besonders die Bravour in Erstaunen, mit welcher das Bild gemalt ist. № 76, die Communion des sterbenden S. Franciscus, 1619 gemalt (nicht ohne Anklänge an die Communion des h. Hieronymus von Augustin Carracci) zeigt Rubens

von der günstigsten und von der ungünstigsten Seite zugleich; besonders der halbnackte S. Franciscus ist sehr hässlich, und dabei doch so tief andächtig und so herrlich gemalt, wie wenige Figuren des Rubens. Besonders berühmt ist die grosse Kreuzigung; die drei Kreuze stehen in einer Diagonale über das Bild hin, ein überaus kühner Einfall. Die Frauen sind vor allem meisterhaft. № 78 ist eine kleine Wiederholung der Kreuzabnahme im Dom. № 79, Christus dem Thomas die Seitenwunde zeigend, hat mit einem andern, mehrfach vorhandenen Bilde von Rubens (dem sogen. Zinsgroschen) mehrere Motive gemein. Das Bild selbst ist sehr schön gemalt und der Gegenstand trefflich gewählt, indem das Gemälde zur Zierde eines Grabes bestimmt war. № 80 und 81 sind die Portraits, welche als Flügelbilder dazu gehören; sie stellen den Bürgermeister Rockox, Freund des Rubens, nebst seiner Gattin dar und beweisen recht deutlich, auf welche gesunde, grandiose Weise Rubens in der Wirklichkeit fusste. № 82 der berühmte *Christ à la paille*, ein todter Christus, auf eine mit Stroh leicht belegte Steinbank gelehnt und von Maria, Johannes und Joseph von Arimathia unterstützt; Magdalena schaut von hinten herüber. Man tadelt die Ueberfüllung des Raumes, aber das Bild ist überaus herrlich gemalt und voll des tiefsten Ausdrucks, wie wenige von Rubens. № 83 und 84, S. Johannes der Apostel und Maria mit dem Kinde, gehören als Flügel dazu und sind kaum minder trefflich. № 77, die grosse, in vierzehn Tagen gemalte Anbetung der Weisen steht schon auf dem Wendepunkt von Rubens Grösse. Die

Composition ist sehr geistreich, aber Zeichnung und Colorit schon sehr verwegen und zum Theil manierirt. Es ist ein Bravourbild. Uebrigens darf man vermuthen, dass manche Figuren gänzlich von der Hand des Jordaens seien, welchem Rubens oft grosse Partien in seinen spätern Bildern anvertraut hat. № 87–89 drei Skizzen zu einem Ehrenbogen und einem Prachtwagen, welche für den Einzug Erzherzog Ferdinands bestimmt waren. Auch hier wird man bei aller Ueberladung das dekorative Genie des Malers bewundern müssen. Architektonische Strenge wird bei solchen Prunkstücken ohnehin nicht gefordert. *)

Wenn wir bei Rubens haben anerkennen müssen, dass sein Styl wesentlich sein Eigenthum und seine Schöpfung war, so ist dies in beinahe eben so hohem Grade der Fall bei seinem besten Schüler Anton Vandyck (geboren in Antwerpen **1599**, starb **1641**), und wenn derselbe auch in seinen frühern Bildern der gewaltsamen, oft prunkhaften Art seines Meisters folgte, so sind doch die hier befindlichen Werke seiner Hand völlig eigenthümlich in ihrer Art. Er verlässt jenes Hauptelement des Rubens'schen Styles, das bewegte Leben; während Rubens Thaten darstellt, malt Vandyck Situationen. Dadurch wird

*) Uebrigens füllte die Malerei nicht Rubens ganze Thätigkeit aus; er war auch Baumeister; die Façade von Saint Charles in einfach-edelem Styl zeugt von seinem Talent auch in der Architektur. Sein Freund Duquesnoy hat manche seiner Erfindungen in Marmor, sein Schüler Diepenbeck mehrere seiner Bilder in gebranntem Glase ausgeführt.

der Ausdruck, der bei Rubens wesentlich durch die Handlung bedingt war, wieder in's Innere zurückgedrängt. Dieses wäre bei derjenigen Auffassung der Natur, wie wir sie bei Rubens fanden, von grossen Uebelständen begleitet gewesen, denn Rubens sucht vor allem den Ausdruck einer kräftigen Natur, welche der Träger der That werden soll. Vandyck dagegen kehrte zur schönen Natur zurück; er suchte einen Träger der Empfindung. Damit hängt auch zusammen, dass er zwar die riesenhafte Kenntniss der menschlichen Gestalt, welche Rubens besass, nicht erreichte, aber dafür das menschliche Antlitz tiefer verstand und durch eine unausgesetzte Uebung im Portraitmalen dahin gelangte, die verborgensten Züge zu erkennen und wieder zu geben, wie kaum ein Anderer. Auch ist das Colorit seiner spätern Bilder weit weniger glänzend als das seines Lehrers, dessen oft so heftige Compositionen ohne die lebendigste Färbung kaum denkbar sein würden, während die ruhigen Scenen des Schülers dessen weniger bedurften. Natürlich ist auch seine Composition weit ruhiger, die Gruppen mehr abgerundet und statuarisch. Im Colorit war besonders Tizian sein Vorbild; im innigsten Ausdruck der Empfindung, im grossartigsten Pathos steht er fast unerreicht da. Seine historischen Bilder behandeln nur einen kleinen Kreis von Darstellungen; es ist hauptsächlich jener schon von der alten brabantischen Schule so oft und gern behandelte Gegenstand: der todte Christus von seinen Angehörigen umgeben; auch malte Vandyck sehr viele Crucifixe und heilige Sebastiane. Fast alle andere

Darstellungen — die Portraits ausgenommen — gehören in seine Lehrjahre, wo er im Style noch von Rubens abhängig war. Vor allen herrlich sind die Bilder der ersterwähnten Art, besonders № 112; Christus halbliegend auf dem Schoosse seiner Mutter, welche ausgeweint gen Himmel schaut; Magdalena des Todten Hand küssend; Johannes schmerzlich auf die ganze Gruppe blickend. № 113 fasst denselben Gegenstand ganz anders auf; Maria sieht mit dem schönsten Ausdruck göttlichen Schmerzes gen Himmel, während Johannes zweien Engeln den Leichnam Christi zeigt; die Engelsköpfe sind voll der tiefsten Theilnahme. Ferner ein vortrefflicher Christus am Kreuz, kleine Figur, auf einem Hintergrund von düstern Wolken № 115; (ein minder gutes Exemplar davon in *S. Jaques,* eine Copie im Brüsseler Museum). № 111 eins seiner frühern Bilder; S. Dominicus und S. Catharina von Siena unter dem Kreuze; letztere sehr schön. Endlich № 114 und 116 zwei vorzügliche Portraits; der spanische Diplomat Scaglia und Malderus, Bischof von Antwerpen. Besonders in ersterm wird man mit Behagen die Züge des feinen Weltmanns und Politikers verfolgen. Vandyck war kaum minder fleissig, als sein Lehrer; er starb mit 42 Jahren und hinterliess gleichwohl eine sehr grosse Reihe von Werken, die mit weit mehr Sorgfalt im Einzelnen vollendet sind als die meisten Bilder von Rubens. (Diese Maler hatten vor denen unsers XIX. Jahrhunderts einen entschiedenen Vortheil, die weit grössere, beinahe vollkommene, von früh an erworbene Kenntniss der Menschengestalt; technische Schwierigkeiten stiessen ihnen

daher gar nicht mehr auf; sie konnten in der Ausführung mit sicherm Schritte ihrer Inspiration folgen, während bei der mühsamen Detailausführung unserer Maler gar oft auch die Composition leidet). Die brabantische Schule concentrirt ihre Vollkommenheit nicht wie die meisten andern Schulen, auf dem Haupt eines Künstlers; Rubens und Vandyck gehören vielmehr untrennbar zusammen; sie ergänzen sich, eben weil sie einander nicht ähnlich sind.*)

Zwei andere Schüler des Rubens dagegen strebten sich völlig der Art ihres Meisters zu bemächtigen, Jordaens und De Crayer. Auch von dem erbitterten Nebenbuhler des Rubens, Abraham Janssens (von ihm № 92–94) kann man wenigstens sagen, dass er seinen Feind auf dessen eignem Felde aufgesucht. (Sein Schüler war Theodor Rombouts, starb 1640, von ihm № 95). Von Jacob Jordaens, (geb. in Antwerpen 1594, starb 1678) ist hier eine Reihe von Bildern, № 105–110, u. 234. Eine Anbetung der Hirten; ein Gemälde, mehrere Nonnen darstellend; ein Pegasus u. s. w. Besonders merkwürdig № 107, Christi Grablegung, ein Bild vom scheusslichsten Effekt, hauptsächlich wegen der verkehrten Lage des Leichnams; № 109, ein Abendmahl mit grellem Lichteffekt; die Apostel sehen aus wie Antwerpener Matrosen; endlich № 110 das göttliche und das mensch-

*) Nachfolger des Vandyck waren Cornel. de Vos (von ihm 97—101); Peter Thys (143—147); Boeyermans (159—163); ein Schüler des Corn. de Vos war Jean Cossiers (170—174, zum Theil vortrefflich, besonders № 172).

liche Gesetz, eine Allegorie. Wir haben schon früher bemerkt, dass die Schüler des Rubens sich auf eine sehr einseitige Weise in die Eigenschaften des Meisters theilten; Jordaens behielt sich das wilde, übermächtige Colorit und die derbe Charakteristik vor, während seine Compositionsweise mehr an die der ältern Meister, des Franck und Martin de Vos erinnert. Caspar De Crayer (geb. in Antwerpen 1585) der sich an Rubens weniger als Schüler denn als Nachfolger anschloss, eignete sich dagegen vorzüglich die lebendige Compositionsweise desselben an und hat es in Bewegung und Zeichnung sehr weit gebracht; freilich fehlt dabei gewöhnlich das innere Leben des Bildes, der Moment, und so machen auch seine studirtesten Bilder selten einen andern Eindruck als den von wohl gezeichneten Studien. Von ihm № 96, Elias in der Wüste. Ueber Abraham van Diepenbeck siehe die Beschreibung des Domes. Die übrigen Schüler des Rubens: Peter van Mol (№ 139, eine Anbetung der Weisen); Theodor van Thulden (127–131; er zeichnet sich durch eine sehr weiche Färbung aus); Erasmus Quellinus, der ältere, (148–149); Franz Snyders (132 u. 133; er malte in den spätern Bildern des Rubens sehr oft die Beiwerke, besonders ausgezeichnete Thiere; wie denn auch diese beiden Bilder diesen seinen Lieblingsgegenstand behandeln); Cornelius Schut (123–126; ein etwas widerwärtiger Maler; seine Composition ist überladen, seine Zeichnung manierirt, sein Colorit kalt, seine Lichter unnatürlich u. sein Fleiss allzugross) u. a. m.

Von den mittelbaren Schülern des Rubens finden sich hier zahllose Werke, besonders von dem jüngern Quellinus, dessen Teich Bethesda (№ 156) mit der Jahrzahl 1672 durch seine gigantischen Dimensionen wie auch die unläugbare Kühnheit der Anordnung und Sicherheit in den Formen vor allen andern Bildern dem Beschauer auffallen wird. Von ihm 150–157.*b.*

Allzuschwach sind neben der historischen Malerei die übrigen Richtungen repräsentirt.

Von Landschaften findet sich hier nur sehr wenig, obschon gerade Rubens einer der grössten Landschaftsmaler seiner Zeit war. № 138, eine Ansicht des römischen Forums, ist von Wilhelm Nieulandt, einem aus Antwerpen gebürtigen Schüler des Roland Savery. Von Johann Breughel (Sammt-Breughel) findet sich hier nichts. Auch die sogenannten niederländischen Stillleben fehlen gänzlich. Von Rembrandt und von den Genremalern ist ebenfalls nichts da; bloss von dem jüngern Teniers, (geb. in Antwerpen 1610, starb 1690) findet sich hier eins seiner unbedeutendsten Bilder, das von seinen übrigen Leistungen durchaus keinen Begriff giebt, № 142 (der Entsatz von Valenciennes), und ein ausgezeichnetes, № 233 (rauchende Bauern in einer Landschaft). Endlich dürfen wir den Blumenmaler Daniel Seghers, einen Jesuiten, nicht vergessen, der 1590 in Antwerpen geboren und des Sammet-Breughels Schüler war. Von ihm sind hier zwei meisterhafte Kränze (№ 123–124) in welche leider Cornel. Schut die Mittelbildchen gemalt hat.

Mit dem Ende des XVII. Jahrhunderts erlosch

auch die eigenthümliche Thätigkeit der niederländischen Schule; sie versank immer tiefer in die damalige allgemeine Manier. Man ahnt das Morgenroth eines neuen Tages in den Bildern des Directors Andreas Lens (1739–1822; von ihm sind № 206–208), und seines Nachfolgers Ignaz van Bree (1773–1839; von ihm der Tod des Rubens, № 247); aber weit mehr als beide verhiessen, hat die jetzige Generation gehalten, indem unter den Schwingen einer nationalen Begeisterung rasch eine neue Technik und ein neuer Styl von hoher historischer Würde emporblühten. Wir brauchen bloss die Namen Wappers, De Keyser, Maes, Biefve und Gallait zu nennen.

Die Academie enthält noch einige gute Büsten, ein Isisbild aus römischer Zeit, etc. etc., endlich den Stuhl, welchen Rubens bei den Sitzungen einzunehmen pflegte; er ist mit seinem Namen und mit der Jahrzahl 1638 bezeichnet und mit Lorbeeren bekränzt; eine Huldigung, die man nicht missverstehen kann, wenn man sieht, wie viel die jetzt so herrlich blühende belgische Malerschule ihrem längst verblichenen unsterblichen Meister verdankt.

Saint Jaques. Die Kirche zu Ende des XV. Jahrhunderts erbaut; der einzelne Thurm, welcher wie in *S. Rombaud* in Mecheln und vielen andern belgischen Kirchen den Eingang bildet, 1491 begonnen, nur bis zum dritten Stockwerk ausgeführt; jede Seite durch einen Mittelstrebepfeiler halbirt (wie am Dom); die Zierrathen schwer und undurchsichtig, im

Flamboyant-Styl. — Die Kirche ist von Häusern ganz umgeben, so dass nur die Kreuzseiten mit grossem reich verziertem Fenster frei dastehen; die Horizontale erscheint überall als vorherrschend. Das Innere zeigt die spätere, consequente Durchbildung jenes bei *S. Paul* in Lüttich erwähnten Princips: Säulen tragen das Hauptschiff. Sollten dieselben bei ihren starken Intercolumnien nicht schwer aussehen, so mussten sie möglichst schlank gebildet werden. Dabei wurden wiederum die Intercolumnien so gross und luftig, dass der Ernst des Eindruckes sehr vermindert erscheint. Die Kirche ist im Innern schön und graziös, aber nicht mehr imposant. Das Schönste ist nicht mehr die Hauptperspektive des Mittelschiffes, sondern der Durchblick aus den Seitenschiffen; der Gesammteffekt ist weniger architektonisch als malerisch. Die Säulen gehen unten auf eine merkwürdige Weise in achteckige Basen über. Neben den drei Schiffen noch je eine Reihe Kapellen. Um den Chor ein Umgang; um diesen noch ein Kranz von Kapellen, die sich gegen den Querbau hin verdoppeln, so dass das Innere sehr reich und mannigfaltig erscheint, aber auf Kosten des Aeussern. Leider schliesst der Chor mit einem Pfeiler statt mit einem Intervalle. Ein Schatz von Kunstwerken macht die Kirche zu einem Wallfahrtsort der Fremden. Rechts vom Haupteingang das Grab des Malers van Balen mit einer Auferstehung von dessen Hand und seinem und seiner Frau Portrait von Vandyck, seinem Freunde. In der zweiten Kapelle rechts eine Versuchung des h. Antonius von Martin de Vos, mit viel geringerem Humor als das Bild in

der Academie. Dritte Kapelle: S. Rochus zwischen zwei Engeln von E. Quellinus dem Aeltern. Fünfte Kapelle: mehrere Frauen um das Christuskind und den kleinen Johannes beschäftigt in einer Halle, Durchblick in einen Hof, von Floris, die verschiedenartige Theilnahme ist recht gut ausstudirt. Ebenda zwei treffliche Portraits. In der 3. 4. und 5. Kapelle finden sich zwölf kleinere Bilder, deren eines die Jahrzahl 1517 trägt, und die (somit fälschlich) dem Jan Memling zugeschrieben werden. Sie stellen die Legende des h. Rochus dar und sind wahrscheinlich von einem antwerpener Zeitgenossen des Quentin Messys, der jedoch mit diesem nichts gemein hat, sondern sich streng der flandrischen Schule anschliesst. (Es lebten um diese Zeit sehr viele Maler, welche die Richtung des Memling weiter zu verfolgen suchten; das Brüsseler Museum enthält die Belege hiezu.)

Von Memlings Liebreiz kann schon der Darstellungen wegen (es sind lauter Pestscenen) kaum die Rede sein, auch ist der Ausdruck oft Karrikatur; doch sind diese Bildchen reich an bedeutsam komponirten und bewegten Figuren. Die darauf dargestellte Architektur ist schöne Renaissance; man bemerke ein hier sehr gut passendes, in einer Säulenbasis gemaltes Relief: die Parze Lachesis sitzt auf einem umgestürzten Säulenknauf; vor ihr Amor, für Jemand um Gnade bittend. Die Färbung ist durchaus bräunlich, etwa wie sie auf Aussenseiten von Flügelbildern vorzukommen pflegt. (Dieses und Anderes liesse beinahe auf Jan van Conixloo schliessen.) In der sechsten Kapelle: Eine (schlechte) Taufe Christi, vorgeblich

von Martin de Vos, die sehr schönen Flügelbilder (die Geschichte der Tochter des Jaïrus und des cananäischen Weibes) sind von Ottovenius. In der grossen Kapelle jenseits des Querbaues eine gute Statue des h. Petrus, von Verbruggen (um 1670). Ueberaus reiche Beichtstühle zum Theil von trefflicher Arbeit (um 1650). Ein heil. Abendmal, von Ottovenius, minder gut als das Bild im Dom. Ein grosses Glasgemälde vom Anfang des XVII. Jahrhunderts; (Vanderveken zugeschrieben). Rudolph von Habsburg, welcher dem die Monstranz tragenden Priester sein Pferd übergiebt, unten ein trefflicher Donatar mit seiner Frau. In der nächstfolgenden Kapelle der Martertod des h. Jacobus, eins der besten Bilder des Martin de Vos, von etwas überfüllter Anordnung aber schönem Colorit. Nicht weit davon an der niedrigen Chorwand: Maria, weinend über Christi Leichnam gebeugt, von Cornel. Schut; um Vandyck und Rubens im Effekt zu überbieten, hat der Maler das Haupt Christi auf die abscheulichste Weise abwärts hängen lassen. In der hintersten Kapelle ruht Peter Paul Rubens mit seiner Familie. Er hat selbst den Altar über seiner Gruft mit einem herrlichen Bilde geschmückt, welches eine Maria mit dem Kinde, von mehreren Heiligen umgeben, darstellt. Mag auch die Composition lange nicht die edle Ruhe einer Tizianischen Santa Conversazione haben, so ist es doch durch Bewegung, Ausdruck, schöne Auffassung und leuchtende Farbe eine der ersten Schöpfungen des Meisters. Und welche Familie muss Rubens besessen haben, wenn es wahr ist, dass der herrliche Greisenkopf, welcher den

Gott der Zeit vorstellt, die Züge seines Grossvaters, S. Hieronymus die seines Vaters, Martha die seiner ersten Gemahlin, die reizende Magdalena die seiner zweiten Gemahlin, der berühmten Helena Formann, der kleine Engel die seines Sohnes trägt! Allem setzt der heilige Georg die Krone auf, eine Heldengestalt, die sich fest dem Gedächtnisse einprägt; es ist Rubens selbst. Ueber dem Altar eine weissmarmorne *Mater dolorosa* von Duquesnoy, welche Rubens aus Italien mitgebracht haben soll. Der Ausdruck ist so schön, die Ausführung so einfach, dass das Schwert in der Brust füglich wegbleiben könnte, ohne dass die Bedeutung unklar würde; jedenfalls eine der besten Statuen Belgiens. In der folgenden Kapelle San Carlo Borromeo unter Pestkranken zur heil. Jungfrau betend, von Jordaens, ein derbes Effektstück. Originell ist besonders das Weib im Vordergrunde, welches an ein Tuch riecht und mit sehr gemischten Gefühlen auf eine Pesttodte mit einem Kinde hinblickt. In der folgenden Kapelle der Abschied des Petrus von Paulus, vor ihrer Hinrichtung, von Peter van Lint, schlecht gemalt, aber ein herrlicher Moment, der wohl öfter verdiente behandelt zu werden. In der grössern Kapelle nahe beim Querbau bedeutende Glasmalereien des Abraham van Diepenbeck, u. a. eine Copie nach der Visitation des einen innern Flügelbildes an der grossen Rubens'schen Kreuzabnahme im Dom. Diepenbeck steht den vollen ungebrochenen Farben älterer Glasmaler schon sehr fern; statt des schönen dunkeln Rubinglases hat er ein wunderliches Braunroth; auch ist sein Blau ziemlich fade, und ein widerliches Stroh-

gelb herrscht allzusehr vor. Die alten Farben wollte er nicht mehr anwenden, da sie nur zu der alten, strengen Compositionsweise passen wollten, und ein völlig durchgebildetes Colorit mit tiefen Schatten, wie Rubens es besass, lässt sich gar nicht auf Glas übertragen. Daher das unangenehme Schwanken in diesen Versuchen und daher die wohlgegründete Vernachlässigung der Glasmalerei von da an bis auf unsere neueste Zeit, welche es über sich vermocht hat, sich wieder in das frühere naive Stadium der Kunst hineinzudenken. Tritt man durch den Querbau wieder in das Schiff, so zeigt sich in der nächsten Kapelle der Nordwand ein Bild von W. Coberger, 1605 gemalt; S. Helena giebt ihrem Sohn Constantin das wahre Kreuz; ein trauriges Beispiel der Rückschritte, welche die deutsche Malerei seit der Reformation (nicht wegen derselben) gemacht hatte. Das Gemälde ist ein mühsam zusammengestoppeltes Ensemble academischer Studien. In der folgenden Kapelle neben einer schlechten Glorie (vorgeblich) von Martin de Vos eine Wiederholung des kleinen Crucifixes von Vandyck (№ 115 in der Academie) wahrscheinlich von ihm selbst. Darüber ein grosses Glasgemälde, dem Diepenbeck zugeschrieben, jedenfalls nach weit älteren Motiven (nicht nach Leonardo da Vinci, wie man hier vorgiebt, doch herrscht, wie bei Leonardo, die Eintheilung von je drei Aposteln zu einer Gruppe). In der folgenden Kapelle ein jüngstes Gericht von Jan van Heemsen, einem in Italien gebildeten Mitstrebenden des Bernardin van Orley (Anfang des XVI. Jahrhunderts), welchem hier auch das

Mittelbild gewöhnlich zugeschrieben wird. Wer sich den Vorhang wegziehen lässt, wird zwar einen sehr grossen Fleiss im Einzelnen und ein mühsames Studium des Nackten finden, aber sich auch an den oben erwähnten Mängeln des Colorits stossen, welche diesen niederländischen Schülern Raphaels ankleben. Weit das beste sind hier wiederum die noch im alten Styl gemalten Portraits auf den Seitenflügeln. Man hat geglaubt, sie einem andern Maler zuschreiben zu müssen, weil es undenkbar schien, dass derselbe Maler zwei völlig verschiedene Zeichnungsweisen und Colorite gehabt. Und gleichwol ist es so. In der folgenden Kapelle eine Anbetung der Weisen, von van Hoek, einem Schüler des Rubens, der aus den Vollkommenheiten seines Meisters sich die blendende Kleidermalerei ausgesucht hat. Unweit davon das Grab des C. Vanlantschot mit dessen Portrait von Vandyck; eine herrliche verschlossene Greisenphysiognomie, an Richelieu erinnernd.

Die Kirche ist leider mit Marmorzierrathen angefüllt, Unformen, wie nur das XVII. Jahrhundert sie produciren konnte. Die gleichzeitigen italienischen Arbeiten sind meist etwas weniges besser, als die nordischen, aber beide theilen den Vorwurf, dass sie bloss auf die Wirkung, nicht auf die innere Bedeutung der Formen berechnet sind und desshalb nach und nach ins Abenteuerliche hineingerathen mussten. Der Effekt, missverstanden, ist das gefährlichste Kunstziel.

S. Paul, ehemalige Dominikanerkirche, wohl drei Jahrzehende jünger als *S. Jaques.* Von dem einzeln stehenden Vorderthurme gilt dasselbe, wie

dort; auch diese Kirche ruht auf Rundsäulen; der Chor ist dreiseitig, und wie bei allen Kirchen niederer Orden, ohne Umgang. Die Verhältnisse des Innern sind etwas höher als in *S. Jaques*. Von der Kirche rechts ein wohleingeschlossener Rasenhügel, mit abscheulichen Statuen und kleinen Felsenstücken zum Calvarienberg eingerichtet; man besuche ihn womöglich bevor man in die Kirche tritt. Daneben führt eine Thür in dieselbe hinein. Zunächst an der Vorderwand ein grosses Bild vom ältern Teniers, die sechs Werke der Barmherzigkeit. Es kam dem Maler darauf an, nicht die selige Empfindung des Gebens, sondern die Zier des Empfangens zu schildern. Einen abscheulichern Haufen von Krüppeln und Bettlern hat kein Maler — höchstens mit Ausnahme des Bauern-Breughels — auf einem Bilde zusammengetrieben. Auf der andern Seite des Schiffes eine Reihe von 15 zum Theil ausgezeichneten Bildern aus dem Leben Christi; u. a. die Visitation, von J. B. Franck, die Geburt und Mariä Reinigung, von Martin de Vos; die Geisselung, Copie nach Rubens, die Kreuztragung, von Vandyck, die Kreuzigung und die Auferstehung von Jordaens etc. Weiter aufwärts, im Querbau: das Original der Geisselung von Rubens, eins seiner besten, früheren Bilder, sicher ganz von seiner Hand. Freilich den duldenden Gott muss man in dieser sonst so schön gemalten Figur nicht suchen. — Ferner über den Altären: die Anbetung der Hirten, spätes Bild von Rubens; eine Versammlung von Bischöfen, von Solaert (eher nur eine Sammlung von Draperien zu nennen); Christi Leichnam von Magdalena, Johannes

und Engeln umgeben, von De Crayer, tüchtig gemalt; S. Dominicus, von demselben; S. Dominicus den Rosenkranz unter das Volk vertheilend, Copie nach Caravaggio; (ehemals befand sich hier das Original, welches an Joseph II. für diese Copie abgetreten ward). An der Vorderwand der Kirche: die Jünger in Emaus von E. Quellinus. Das Bild des Hochaltars ist von dem jetzt in Rom lebenden Künstler Cels. Der Altar selbst nebst mehreren Statuen, von Verbruggen. Endlich ist ein Glasgemälde, Christi Einritt in Jerusalem, nicht zu übersehen. Chorstühle und Beichtstühle sind übermässig reich und prächtig.

S. Andreas. 1529 erbaut; das Aeussere sehr einfach; das Innere hat sehr viel Aehnlichkeit mit dem von *S. Jaques*, besonders in den Details. Drei Schiffe und Rundsäulen, deren Capitäle jedoch nicht die gewöhnlichen zwei Reihen Eichenblätter haben, sondern achteckig geformt und mit flachen gothischen Rosen verziert sind. Die obern Gallerien sind weggebrochen oder nie ausgeführt gewesen. — Hier das Hauptbild des E. Quellinus: der Schutzengel, von einem Jüngling die Laster abwehrend, ein Werk von sehr verfehlter Anordnung. Ferner von demselben wiederum: die Jünger von Emaus; leider ist gerade der Moment des Erkennens zu wenig bezeichnet. Besser ist das Christuskind in der Krippe, von demselben. Das Licht vom Kinde ausgehend; die Farben beinah venetianisch durchsichtig. Ferner über dem Sakramentsaltar: ein Abendmahl vom ältern Eykens, in welchem der verschiedene Grad von Spannung auf den Gesichtern der Jünger recht gut ausgedrückt ist. Nächst der Nordthür eine treffliche Marter des S. Andreas,

von Ottovenius. Ferner aus Rubens Schule: eine schöne Anbetung der Weisen, von Martin Pepyn: S. Anna die Maria lesen lehrend nebst zwei andern Heiligen, vielleicht von demselben, recht tüchtig: Christus mit seinen Eltern nach Jerusalem reisend, oben Gott Vater. Gegenüber der Südthüre an einem Pfeiler das von zwei Engländerinnen errichtete Denkmal der Maria Stuart; oben deren Portrait, mit Unrecht Vandyck zugeschrieben; es ist in der Art des Pourbus gemalt. Endlich ist die ganz wunderliche Kanzel nicht zu vergessen, welche folgende lebensgrosse Gruppe von Holz enthält: unten das Meer; Christus beruft Petrus und Andreas, welche eben ihre Netze ausgeworfen haben. Die Arbeit daran ist sehr tüchtig; die Anordnung des Ganzen aber so unpassend als möglich.

Saint Charles Borromée, ehemalige Jesuitenkirche; 1614 nach den Zeichnungen des Rubens begonnen, und von ihm mit Meisterwerken geschmückt, 1718 durch einen Blitzstrahl theilweise zerstört und nach den Angaben eines Jesuiten wieder hergestellt. An der vordern Façade ist nur weniges verändert worden; sie ist vielleicht die schönste Façade ihrer Zeit. Wie gewöhnlich eine dorische, dann eine ionische, dann eine korinthische Ordnung; das oberste Stockwerk schmäler, darüber ein Giebel; Alles mit einer Ruhe, Klarheit und Einfachheit behandelt, wie kaum an einem andern Gebäude*) jener überladenen,

*) Man sagt, Rubens habe gefunden, dass die Kirche aus einer grössern Distanz sich nicht gut ausnähme, und desshalb das Collegium so weit in den Platz hineingebaut; was wir nicht entscheiden können.

manierirten Bauperiode. Besonders der ionische Fries ist herrlich. (Man sollte von Rubens eher etwas Wildes und Ueberschwängliches erwarten.) Die Statuen in den Nischen sind meist trefflich; oben im Giebel eine Maria voll Liebreiz, mit dem Kinde und zwei Engeln. Das Innere ist eine streng alterthümliche Basilica. (Wie denn überhaupt die frühern Jesuiten sich bisweilen an die ältern christlichen Bauformen mit Vorliebe anlehnten; *) erst gegen Ende des XVII. Jahrhunderts werden sie vorzugsweise die Träger und Beschützer des Rococo, dessen kirchliche Anwendung nach ihnen Jesuitenstyl benannt zu werden pflegt. Zwei Stockwerke Gallerien, eine toskanische und eine ionische, mit Bogen, ziehen sich auf drei Seiten rings herum, und bilden, nach altvitruvischer Anordnung, die Nebenschiffe; das Mittelschiff trägt ein Tonnengewölbe. Hinten drei Chornischen mit Halbkuppeln; und zwar sind die den Nebenschiffen zugekehrten doppelt, der obern und der untern Colonnade entsprechend. Schon die ungeheure Profusion von Marmor und Bronze würde die Kirche sehenswerth machen; doch soll sie vor dem Brande noch weit prächtiger ausgeschmückt gewesen sein. Weniger bedeutend sind die Gemälde; sie geben eine Anschauung der belgischen Schule, wie sie um 1718 war. In der Marienkapelle Simeon mit dem Christuskinde, von De Lin. In der Kirche auf einem Nebenaltar ein schönes Bild von

*) Man vergleiche z. B. die Jesuitenkirchen in Köln und Bonn, vor allem die in Koblenz; gothische und byzantinische Motive sind darin durchgängig angewandt.

Gerard Seghers; S. Franz Xaver vor der heiligen Jungfrau knieend. Das schönste ist das Hauptaltarblatt, eine Assumption von dem noch lebenden Maler Cels. Von dem Bildhauer Andreas Quellinus ist hier eine gute Mater dolorosa, so wie eine schöne metallene Communionbank (d. h. Schranke vor dem Altare). Nahe dabei die Communion eines Kriegers, von De Crayer. Nahe am Hauptportal die zwölf Apostel, von Janssens, dem Rival des Rubens.

S. Augustin ist hauptsächlich durch das grosse Altarblatt von Rubens: die Vermählung der h. Catharina mit dem Christuskinde, berühmt. Auch diese ist eins der besten frühern Bilder des Meisters. Die Haupthandlung geht über einer Treppenarchitektur vor; das Kind auf dem Schoosse seiner Mutter; zu deren Füssen S. Catharina. Joseph, Petrus und Paulus stehen im Hintergrunde; die Treppe hinan meist in rascher Bewegung, steigen S. Augustin, S. Johannes der Täufer, S. Georg (des Malers Portrait), S. Lorenz, S. Sebastian; letzterer etwas theatralisch in den Vordergrund gepflanzt. *) Den grellsten Gegensatz dazu bildet ein grässliches Effektbild von Jordaens, die Marter der h. Apollina. Man besehe es um sich zu überzeugen, wie weit die Gefühllosigkeit eines Malers gehen kann. Eine Visitation von Cels. Ein grosses Bild von van Brée, die Taufe des h. Augustin ist zwar von etwas nüchterner Anordnung und noch lange nicht mit der intensiven Kraft der jetzigen belgischen

*) De Crayer hat diese Composition in seiner grossen Madonna mit den Heiligen (in der Münchener Pinakothek) stark benutzt.

Schule componirt und gemalt, doch schon höchst erfreulich durch die Abwesenheit aller Manier und alles Schwulstes.

S. Antonius von Padua, Kapuzinerkirche ohne Werth. Links vom Eingang ein späteres Bild von Rubens: Maria reicht dem knieenden Antonius das Kind auf seine Arme. Hier, wo es auf rein innerlichen Ausdruck ankam, genügt Rubens nicht völlig; das Gemälde kann sich mit der Darstellung desselben Gegenstandes von Murillo lange nicht messen. Das Gegenstück rechts vom Eingange ist ein todter Christus von seinen Angehörigen und zwei Engeln betrauert, von Vandyck, gewiss eine der tiefsinnigsten, durchdachtesten Darstellungen dieses Momentes. Rubens erscheint hier in vollem Nachtheil gegen seinen Schüler.

S. Joseph (Theresianerinnen). Eine Himmelfahrt Mariä, von Thyssens, und ein Tod Mariä aus Vandyck's Schule. Neben der Kirche ein Calvarienberg, etwas besser als der von *S. Paul.*

Hôtel de ville, 1560 von Corn. Floris, dem Bruder des Malers, erbaut und nach einem Brande 1581 wieder hergestellt. Aehnlich wie in den belgischen Gemälden jener Zeit die Composition noch das alterthümlich beengte Wesen beibehält, daneben jedoch die Form sich gerne vollständig entwickeln möchte, so finden sich auch in diesem Gebäude die auf vollständig freie Stellung und Haltung berechneten Glieder der italienischen Architektur in einer Art und Weise zusammengedrängt, wie es nur die schlanken schmalen Wandleisten der gothischen Bauweise sein dürften.

Was an den südlichen Gebäuden jener Zeit — zumal an den Werken des Palladio — leicht und luftig auseinandersteht, das ist hier auf sehr unschöne Weise gehäuft und macht einen kleinlichen Eindruck. Unten eine sogenannte Rustica (d. h. eine Wandfläche, wo jeder Quader durch Rinnen von dem andern getrennt ist) mit einer grossen Reihe von sehr kleinen Thüren, darüber vier Pilasterreihen mit Fenstern; in der Mitte ein Giebel, und diese enorme Masse von Formen, vertheilt auf einer Quadratfläche von 250 Fuss Länge und kaum 80 Fuss Höhe! Der Plan wäre auch für doppelte Dimensionen noch viel zu detaillirt und würde sich dann doch kaum besser ausnehmen, weil alle einzelnen Glieder allzuplump und unschön gebildet sind. Auch die Räume des Innern sind nichts weniger als schön. Im Passbureau das Urtheil Salomonis von Franz Floris.

Das Haus der Hansa (*Maison Hanséatique*) ist in derselben Zeit erbaut (1564), welche überhaupt die Glanzperiode Antwerpens war. Hier sind die Massen grösser, der Styl einfacher, der Eindruck des Ganzen malerisch und imposant, zum Theil auch wegen der herrlichen Lage (zwischen den zwei Bassins.)

Die Börse völlig in die umgebenden Häuser hineingebaut, doch von allen Seiten zugänglich; ein grosser vierseitiger Bogengang von 200′ Länge und 160′ Breite, welcher eine Reihe von Sälen trägt, die durch einfache Fenster gegen den Hof schauen, erbaut im Jahre 1531, beinahe gleichzeitig und in demselben Style mit den jetzt nicht mehr vorhandenen

Börsen von Amsterdam und London. Wenn die damalige, ihrem Ende zueilende gothische Baukunst überhaupt ihr Ziel gar zu oft in der besiegten Schwierigkeit suchte, so ist dieses Gebäude eines der Hauptbeispiele für das Princip. Wenn man bedenkt welch ein ungeheurer Druck von der gegenüberstehenden Mauer her auf diesen Reihen von dünnen Säulen lastet, wie derselbe noch durch die weite Stellung der letztern und durch die nothwendige Flachheit der Bogen vermehrt, und bloss durch den Seitendruck von Bogen zu Bogen und durch den Druck der darüberliegenden Mauer im Gleichgewicht gehalten wird, so erregt das Gebäude unser Staunen. Die blauen Marmorsäulen sind recht hübsch façonnirt, die Gewölbe sauber, das Ganze höchst elegant, wenn auch ohne Strenge des Styls.

Les vieilles boucheries,*) jetzt Vorrathshaus; länglich viereckiges Gebäude im Style des XIV. Jahrhunderts, mit zwei Reihen breiter, von zierlichen Rosen durchflochtener Fenster, und mit spitzigen Thürmchen an den Ecken. Eine heitere Polychromie wird durch die regelmässige Abwechselung rother Ziegel und weisser Bruchsteine bewirkt. (Aehnliches findet sich schon am S. Pantaleon in Köln, am Trierer Dom, an der Capitolskirche in Köln etc. etc. und zwar früher als in Italien; in Toscana dauerte diese Bauweise bis ins XVI. Jahrhundert hinein.) Im Innern grosse Säle mit schlanken Säulen und leichten Flächengewölben.

*) Unweit S. Paul.

Die Statue des Rubens steht auf dem Walpurgisplatze, einstweilen (1841) noch in einem hölzernen Verschlage. Es ist eine hübsche Figur in theatralischer Stellung, aber noch lange nicht der „Ajax unter den Malern."

Privatsammlungen: die des verstorbebenen Barons de Pret; Steencruys (mehrere Teniers; ein sog. Leonardo da Vinci); Snyers unweit vom Museum; Stiers (zwei Vandyck's); Moretus, *place du vendredi* (Handzeichnungen von Rubens, Portraits von Rubens und Vandyck etc.).

Brüssel.

Die ***Cathedrale (Sainte Gudule)***, 1226 begonnen, 1272 der Vollendung nahe. Grosse dreischiffige Kirche mit einfachem Querbau und byzantinischem Kapellenumgang; vorn eine mächtige Façade mit zwei stumpfen Thürmen und drei Portalen; das Ganze auf mächtiger Substruction im obern Theile der Stadt erbaut. Das grosse mittlere Spitzfenster und der darüber befindliche Giebel deuten auf deutschen Einfluss hin, während der eigentlich französische Grundcharakter klar genug in der oberflächlichen Behandlung der Strebepfeiler, in den viereckigen, stumpfen (übrigens völlig vollendeten) Thürmen und deren durchbrochnem Zinnenkranze sich ausspricht. (Der französische Kirchthurm folgt, wie oben bemerkt worden, der Analogie des Festungsthurmes; er endet stumpf und trägt Zinnen.) Auch sind die vier Seiten der Thürme als Wände behandelt, während sie sich an den guten deutsch-gothischen Kirchen in lauter schlanken, tragenden Gliedern auflösen. Das Innere sehr würdig, wenn auch nicht von deutscher Schönheit der Verhältnisse und Formen. Rundsäulen tragen das Hauptschiff; ihre Basis ist rund, ihr Capitäl besteht aus einfachen Blätterlagen. Die vier Hauptstützen des Kreuzes sind ebenfalls runde Säulen, und zwar von sehr grosser

Dicke; Halbsäulen laufen als Fortsetzung der Gewölbegurten daran herunter. Zwischen den (sehr einfachen) obern Fenstern und den untern Hauptbogen ziehen sich Gallerien herum, zum Theil mit ausnehmend plumpen Säulchen; ein Beweis, dass die betreffenden Theile dem noch nicht völlig ausgebildeten gothischen Style angehören. Der Chorumgang hat lauter Gurtenpfeiler; nur aussen hat er seine byzantinische Gestalt behalten, und trägt einen, leider verstümmelten Lilienkranz als Balustrade, ähnlich wie der des Magdeburger Domes; das Gesimse wird von Balkenköpfen getragen, ohne Bogenfries. Die zwei grossen Kapellen an den beiden Seiten des Chores sind später erbaut; die nördliche (*chapelle du Saint-Sacrement* 1534, die südliche (*N. D. de délivrance*) erst 1649. Die Apostelbilder an den Hauptsäulen sind zum Theil von Duquesnoy. Die (hölzerne) Kanzel, auch wieder von Verbruggen's Hand (1699) stand früher in der Jesuitenkirche zu Löwen, sie stellt Adam's und Eva's Vertreibung aus dem Paradiese dar und ist mit einer ganzen Menagerie belastet. So wollte es damals die Mode, die vielleicht noch bei unsern Lebzeiten gar manches wollen wird; man urtheile nicht allzustreng! Die Monumente der österreichischen Prinzen sind zum Theil sehr kostbar, aber ohne Kunstwerth. Auch die Gemälde sind meist ohne Werth, (das beste eine Kreuzigung von Fr. Franck.) Die Glasgemälde dagegen wahrhaft unschätzbar. In den obern Fenstern des hohen Chores sieht man das Haus Kaiser Maximilians I. verherrlicht, in Glasbildern vom Ende des XV. Jahrhunderts. Die Hauptsache jedoch sind die

Fenster des Querbaues und der nördlichen grossen Nebenkapelle. Hier sind die fast lebensgrossen Figuren der Habsburgischen u. a. Fürsten, im Geleite ihrer Schutzpatrone unter den reichsten und schönsten Renaissance-Prachtbauten abgebildet; ein Werk des Rogier van der Weyde, wie man glaubt. Im Querbau: Ludwig II. von Ungarn; Carl V.; in der Sakramentskapelle:*) Johann von Portugal; Maria von Ungarn; Franz I.; Ferdinand I. Wenn auch die Figuren selbst nicht jene Farbengluth und nicht die kräftige Zeichnung der gleichzeitigen Fürstenbilder im Freiburger Münster besitzen, so ist dafür die Decoration, welche sie einfasst, ganz einzig in ihrer Art. Es ist die Renaissance, wie sie eigentlich hätte sein sollen, aber wohl nie in Stein ausgeführt worden ist, aufs eleganteste komponirt, aufs zarteste durchbrochen, vielfarbig, auf blauem Grunde. Von manchen spätern Ausartungen dieses Styls findet man hier den unschuldigen Ursprung; so treten z. B. jene später so hässlichen Winkel-Schnecken, welche den Uebergang bilden sollen von einem breitern untern Stockwerk zu einem schmalern obern, hier noch als eine leichte durchbrochene Verzierung auf. — Um mehr als ein Jahrhundert jünger sind die Glasgemälde in der gegenüber liegenden Kapelle; zum Theil wohl von Diepenbeck. An Farbenpracht und Composition sind sie mit jenen ältern nicht zu vergleichen, auch ist die Architektur viel geringfügiger und in einem Style, der

*) Dieselbe enthält auch mehrere treffliche Statuen unter Baldachinen, vom Jahr 1534.

sich dem Rococo nähert. Sie enthalten Kaiser Ferdinand III. 1656; seinen Bruder Erzherzog Leopold Wilhelm; Erzherzog Albert und seine Gemahlin Isabella 1663; Kaiser Leopold I. 1658. In einem dieser Bilder ist, wie in jenem Glasgemälde zu *S. Jaques* in Antwerpen, die Benutzung der Rubens'schen Visitation nicht zu verkennen. In derselben Kapelle befindet sich das Denkmal des 1830 für die nationale Sache gefallenen Grafen Friedrich von Merode, ein Werk des Bildhauers Geefs; auf einem hohen Postamente liegt die jugendliche Heldengestalt, im Augenblick des Verscheidens, auf den Arme gestützt, mit der Rechten noch das Pistol haltend; sein Kleid, die nationale Blouse, an sich schon eine malerische Tracht, ist aufs herrlichste behandelt und gewährt, nach all den ewigen Mantelstatuen eine wahre Erquickung. — Das Glasbild im Hauptfenster, ein colossales jüngstes Gericht von Floris, thut der manierirten Zeichnung und des unglücklichen Gegenstandes wegen keine rechte Wirkung.

Die Kirche ***la chapelle***, 1140 gegründet. Das Hauptschiff in späterer gothischer Architektur; Kreuz und Chor gehören einem ältern, niedrigern Gebäude an; ihre Höhe ist der der Abseiten des Langhauses gleich, während der angefangene Thurm auf der Mitte des Kreuzes jetzt mit dem obern Theile des Schiffes unter einem Dache steht. Chor und Kreuz sind in spätem eleganten byzantinischen Styl erbaut; ersterer schliesst in halbem Zehneck; im Innern freistehende schlanke Säulchen hart in den Mauerwinkeln, scheinbar das Gewölbe tragend (ähnlich wie in Gross S. Martin zu Köln, in Heisterbach u. s. w.). Wie am Chorumgang

von *Sainte-Gudule*, so fehlt auch an dieser Chormauer aussen der Bogenfries (an den Nebenkapellen findet er sich). Statt seiner ein Kranzgesimse mit Fratzenköpfen und Laubwerk. Merkwürdig ist die sehr sorgfältige Behandlung aller Details, wie sie sich sonst bloss an den sächsischen und fränkischen Gebäuden jener Zeit zeigt, während die rheinischen Bauten des XII. Jahrhunderts bei aller Pracht und Majestät in der Gesammtanlage doch im Einzelnen oft sehr roh und unschön sind. Hier findet sich durchgängig wieder jenes Ecksäulchen, welches für die Goslar'schen und Hildesheimischen Bauten jener Zeit so charakteristisch ist; die Lisieren (Wandstreifen) an den rheinischen Kirchen nur selten, und dann roh, vorkommend sind hier höchst fein mit einem kleinen Rundstabe bezeichnet; ebenso der Bogenfries, wo er sich findet; die Capitäle endlich sind einfach und zierlich, mit überschlagenden Blättern. *S. Gudule* und *la chapelle* stehen in dieser Beziehung zwischen den plumpen byzantinischen Bauten in Lüttich und den kaum feinern des übrigen Belgiens so vereinzelt da, dass wohl ein deutscher, überrheinischer Einfluss angenommen werden muss. Die Kirche enthält mehrere prachtvolle, aber unschöne Monumente der Familien von Croy und Spinola. Die Kanzel (Elias, dem ein Engel Nahrung bringt) ist von Plumiers. Der Hochaltar, nach den Zeichnungen von Rubens (?) verfertigt, enthielt ehemals eine Himmelfahrt Mariä von demselben, jetzt durch eine Copie ersetzt, (dieselbe erinnert in der Composition sehr an die Himmelfahrt im Brüsseler Museum, nur die Farben sind anders gewählt). Ferner:

Christus der Magdalena erscheinend, von De Crayer, eines seiner bessern Bilder; von Jordaens (?) ist hier eine Uebergabe des Amtes der Schlüssel. Von Floris: die Marter der Christen unter Nero, grosses Bild mit Flügeln; gegenüber eine schöne heilige Familie, in der Art des ältern Franck, beinahe an die Anmuth der mailändischen Schule erinnernd.

Notre Dame des Victoires, auch ***l'église du Sablon*** genannt, 1288 zum Andenken der Schlacht von Worringen erbaut; das Aeussere wohl erst später so verziert, wie es jetzt ist; das Innere in guten Verhältnissen; Rundsäulen mit achteckigen Basen; darüber an der ganzen obern Wand hinauf Gurten ohne Capitäle. Chor ohne Umgang, mit Gurtenpfeilern; vielleicht etwas neuer. In der dritten Kapelle rechts ein Werk der spätern van Eyck'schen Schule (um 1500): zwei Flügelbilder, die Enthauptung des Apostels Matthias, und: S. Thomas, Christi Wundenmale fühlend; auf den Aussenseiten grau in grau die Gestalten der beiden Apostel nebst zwei Donataren. In der Kapelle der h. Ursula (sie liegt links) findet sich das Erbbegräbniss der Fürsten Thurn und Taxis. Eine gute Statue der heil. Ursula von Duquesnoy steht über dem Altar; bloss von einem geringen Kuppellicht beleuchtet, macht der weisse Marmor auf dunkelem Grunde schon die grösste Wirkung; wären alle gute Statuen so günstig aufgestellt wie diese und die Danneckersche Ariadne in Bethmann's Garten zu Frankfurt, man würde plötzlich gar manchen Bildhauer zu Ehren ziehen, der vielleicht für einen ganz speciellen Ort, aber nicht für eine be-

liebige grelle lange Wand eines Museums sein Werk berechnet hat. Nahe bei jenen Flügeln mit Apostelbildern findet sich ein treffliches Bild aus Rubens Schule (vielleicht Theodor van Tulden?); Magdalena in Verzweiflung über ihre Sünden stösst mit dem Fuss das Salbenkästchen um; etwas nach hinten zu sitzt eine schwarzgekleidete Zofe, schalkhaft lächelnd, als fragte sie: wird die Reue diessmal von Dauer sein? Ein spätgothischer Reliquienkasten mit hübschen Holzfigürchen. In einer Nebenkapelle eine Verkündigung, vielleicht aus der spätern Zeit des Cocxie. In der dritten Kapelle links eine Geburt Johannes des Täufers und eine Scene aus seinem Leben, sicher zu demselben Bilde gehörend, an welchem die beiden oben erwähnten Flügel hingen; auch hier finden sich einige gute Köpfe und eine schon ziemlich freie Compositionsweise. In der vierten Kapelle links ein Bild, welches zwischen Memling und Floris in der Mitte steht, etwa von einem Mitstrebenden des Bernardin von Orley: Christus in Gethsemane, in der Anordnung dem entsprechenden Stücke der Passion des jüngern Holbein sehr ähnlich, doch in Form und Farbe viel matter. Endlich ist ein jüngstes Gericht von Franz Floris nicht zu vergessen.

Saint-Jaques du Caudenberg, an der *place royale*, welche nebst der *rue royale*, dem Park und den angrenzenden Pallästen eine grossartige, seit dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts begonnene Gesammtanlage bildet; vielleicht einer der glücklichsten Versuche einer malerisch-architektonischen Composition im Grossen. (Allerdings war man dabei

durch die herrliche Lage am obern Rande eines steilen Hügels sehr begünstigt). Die Kirche sammt dem Platze ist von Guimard entworfen; erstere wurde 1776-1785 erbaut. Auf einem Unterbau von fünfzehn Stufen erhebt sich ein Portikus von sechs korinthischen, kannelirten Säulen mit (leider unverziertem) Giebel; das Jnnere ist etwas eng und kalt, doch nicht ohne Pracht. Von den Stufen aus geniesst man eine herrliche Aussicht gegen die untere Stadt, wie denn auch die *rue royale* dergleichen darbietet.

S. Nikolas, unbedeutende spätgothische Kirche; an einem Pfeiler, einer Seitenthür gegenüber, ein kleines Bild von Rubens, Maria mit dem Kinde, sehr zart und lieblich. Zwei Bilder des B. van Orley, welche in den Guiden angezeigt sind, findet man nicht mehr. Die Kirche ist sehr stark besucht.

Von ***Notre Dame de bon secours*** gilt letzteres ebenfalls, und zwar wegen eines wunderthätigen Marienbildes. Zwei hübsche Weihwasserbecken.

S. Cathérine; auf den Hauptaltar ein Bild von De Crayer, S. Catharina, von den himmlischen Schaaren empfangen. Rundsäulen mit runder Basis; Spitzbogen.

Von ***S. Jean Baptiste*** (oder *Béguinage*) gilt letzteres ebenfalls. Christus am Kreuz, von De Crayer. Der Thurm ist Renaissance, und zwar auf eine wunderliche Weise mit Eckthürmchen verziert, ganz nach demselben Princip wie der des Stadthauses, welcher hier ohne Zweifel eingewirkt hat; oft bedingte in einer Stadt ein bedeutendes Gebäude den Styl einer ganzen Reihe anderer. Die übrigen Kirchen

sind höchst unbedeutend; für die französischen Protestanten wird jetzt auf dem *Boulevard de l'observatoire* eine gothische, etwas kleinliche Kapelle gebaut.

Unter den Stadtthoren ist besonders die mächtige ***porte de Hal,*** begonnen 1381, zu bemerken.

Auf der ***place des Martyrs*** findet sich das den Opfern der Septembertage 1830 gesetzte Monument, von Geefs; ein viereckiger, mit Gittern und Kandelabern eingefasster Graben, ringsum mit Catacomben umgeben; in der Mitte auf hohem Sockel in gleicher Fläche mit dem Platz eine Art von antikem Grabgebäude, an den vier Ecken betende Engel; darüber eine kolossale Statue der Freiheit, von weissem Marmor. Jmmerhin eine sehr gute Lösung der so schwierigen Aufgabe. Nur die Catacomben mitten auf einem belebten Platze wollen nicht recht passen.

Unweit vom Stadthause (hinten, links) steht als Brunnenstatue an einer Strassenecke das berühmte ***Manneken-pis.*** (Man erkundige sich nur ungenirt!). Eine der besten Kinderstatuen neuerer Zeit, 1648 von Duquesnoy in Erz gegossen, und somit *„le plus ancien bourgeois de Bruxelles"*, wie man ihn wohl zu nennen pflegt. Der Moment ist vortrefflich durch die Stellung ausgedrückt. Wir haben schon bei Anlass von *S. Pierre* in Löwen Duquesnoy's Meisterschaft in Kinderstatuen erwähnt; mag er auch in seinen Darstellungen erwachsener Menschen oft manierirt sein, seine Kinder sind immer schön und naiv. Genau dasselbe findet bei seinem Freunde Rubens Statt; seine Kinder sprechen Jeden

an*), während seine anderen Bilder manchen völlig anwidern. Das Kind ist noch ein Stück Natur und erfordert noch lange nicht die ideale Auffassung wie der erwachsene Mensch.

Der ***königliche Palast***, ein sehr einfaches Gebäude, enthält einige treffliche neuere Porträts; besonders ausgezeichnet ist das des jetzigen Königs, von einem Engländer.

Das ***palais de la nation***, oder *palais représentatif* (*sic*) ist unter Maria Theresia von Guimard gebaut; einer der besseren Paläste des vorigen Jahrhunderts. Das Sehenswertheste sind die beiden grossen Gemälde des Vestibuls: die Schlacht bei Worringen, von De Keyser und eine Scene aus den belgischen Religionskriegen von Wappers; das letztere zwar etwas theatralisch, beide aber durch alle Vorzüge eines herrlichen Colorits, einer lebendigen Darstellung und einer effektvollen Composition ausgezeichnet, besonders die Schlacht bei Worringen; die meisten Schlachtenbilder *von Horace Vernet* würden neben ihr plötzlich gar sehr verlieren.

Der ***Palast des Prinzen von Oranien*** besitzt zwar noch die prächtige, äusserst geschmackvolle Meublirung im Jnnern, allein die weltberühmte Gallerie, die er enthielt, ist leider nach dem Haag gegangen. (So wird wenigstens an Ort und Stelle versichert; jedenfalls ist sie dem Publikum nicht mehr zugänglich, wenn sie auch noch in Brüssel sein sollte.)

*) Man erinnere sich z. B: der Genien welche einen Kranz schleppen, in der Münchner Pinakothek.

Der ***Palast Aremberg***, wo einst Egmont wohnte, enthält eine treffliche Gemäldesammlung; zwei Rembrandts, mehrere Portrais von Vandyck, mehrere Ruysdael's, Vernet's, Claude-Lorrain's, etc. besonders zahlreich sind die niederländischen Genremaler repräsentirt, welche man in den öffentlichen Sammlungen Belgiens durchgängig vermisst, indem sie gleich bei ihrem Entstehen in die Privatkabinette übergingen und bloss für diese bestimmt waren. Auch findet man hier einen antiken männlichen Kopf mit schmerzbewegten Zügen, von trefflicher römischer Arbeit, gewöhnlich der Laokoonskopf, genannt. Indess ist die Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Laokoon in der bekannten Gruppe des Agesander in Rom keineswegs so schlagend.

Andere ***Privatsammlungen:*** bei Herrn *Maleck de Werthenfels*, *Rue royale № 74*; bei Herrn *van Becelaer*, *place de la monnaie*, (fast lauter neue Bilder, von allen jetzt lebenden belgischen Malern), mehrere Kunsthändler, u. s. w.

Das ***palais de justice***, 1823 begonnen, zeigt die Pariser Schule in ihren Schwächen; selbst das ärgste Rococo ist erträglicher als diese Classicität. Die Brüsseler glauben, der Portikus mit dem spitzen Giebel sei eine getreue Nachahmung der Vorhalle des Pantheon in Rom!

Das königliche ***Theater***, einfach, von guten Verhältnissen, in weit tüchtigerm Style.

Endlich einige ältere Monumente brabantischer Baukunst:

Das ***Hôtel de ville*** in der ersten Hälfte

des XV. Jahrhunderts begonnen, 1441 völlig vollendet, mit einem dem Baumeister Ruysbroeck zugeschriebenen mächtigen Thurm von 365 Fuss (?) Höhe, welcher nicht in der Mitte, sondern mehr auf der rechten Seite steht, ohne dass man sagen könnte, das Gebäude verliere bei dieser Unsymmetrie. Eine aus Reihen von Gliedern bestehende Langfaçade (zum Unterschied von Stirnfaçaden) kann oft ganz willkürlich unterbrochen werden, ja es ist die Frage ob nicht bei einem so vereinzelten Gliede, wie ein Thurm ist, die völlig symmetrische Stellung desselben vielmehr ungünstig wäre? Schon eher müsste ein Portikus in der Mitte stehen, und doch leistet z. B. das Berliner Schloss den Beweis, dass zwei Portiken, an einer Langfaçade ganz unsymmetrisch vertheilt, gleichwohl eine wahrhaft reizende Wirkung hervorbringen können. Die Unsymmetrie hat einen geheimnissvollen Reiz, nämlich den des Malerischen, während die Symmetrie nur dann diesen Reiz erhält wenn der Beschauer sich seitwärts stellt und sie dadurch zur Unsymmetrie macht. Daher der langweilige Eindruck der meisten Pracht-Bauten des vorigen Jahrhunderts, wo die Symmetrie oberstes Gesetz war. (Es versteht sich dass diese Unsymmetrie nicht in den einzelnen Gliedern selbst, sondern nur in ihrer Stellung zum grossen Ganzen gelten darf.) Das wunderbarste Beispiel geben uns die Seitenfaçaden guter gothischer Dome an die Hand, wo von Westen gegen Osten die Glieder in der schönsten Abstufung vom Derben zum Milden auf einander folgen: Thurm, Fronten des Querbaues, endlich der abgerundete Chorabschluss; hier allein findet sich eine wahrhafte Ent-

wicklung des Gebäudes von vorn nach hinten, der Vortheile für die Perspektive im Innern gar nicht zu gedenken. Auch in den Gesammtanlagen der ägyptischen und griechischen Tempel herrscht oft eine absichtliche Unsymmetrie, man vergleiche den Plan von Theben und von der Athenischen Akropolis.

Das *Hôtel de ville* zeigt unten eine Reihe schmaler offener Bogen, darüber zwei Reihen Fenster, mit blinden Spitzbogen, und leeren Nischen, endlich einen Kranz von durchbrochnen Zinnen; die (verbauten) Stirnfaçaden sind ziemlich schmucklos, ihre Eckthürmchen verstümmelt.*) Unter dem Thurme befindet sich ein grösseres Portal; zwei Strebepfeiler bezeichnen das ihm gehörende Stück der Façade. Ueber der Höhe des Daches beginnt die Verwandlung des Viereckes ins Achteck, und zwar genau auf dieselbe Weise wie am Dom zu Antwerpen, so dass letzteres sich nicht mit vier Seiten, sondern mit vier Kanten auf die Seiten des erstern construirt. Vier Eckthürmchen mit stark ausgeladenen Gallerien lösen sich ab, sind aber durch Bogen mit dem Hauptthurm verbunden welcher nun in drei reich verzierten, durchsichtigen Stockwerken sich weiter entwickelt und mit der Statue des heil. Michael über dem durchbrochnen Helme schliesst. Im Innern einige gothische Säle; der Hofbau neuer.

*) Die Löwener pflegen ihr Stadthaus auf Kosten des Brüsseler herauszustreichen, und in der That ist letzteres trotz seiner weit grössern Masse im Nachtheil, sowohl in Betreff des geringern Reichthums als der schlechtern Behandlung der Verzierungen; besonders das viele Stabwerk und die Baldachine ohne Ornamente machen einen kalten unschönen Eindruck.

Das grosse gothische Haus dem *Hôtel de ville* gegenüber ist vom Jahr 1518, aber im Jahr 1625 stark überarbeitet.

Das ***Museum*** ist in dem weitläufigen Gebäude des ehemaligen spanischen Gouvernements aufgestellt. (Der Eingang ist *place royale*.) Im Hofe bemerkt man noch einige vermauerte Fensterbogen vom Ende des XV. Jahrhunderts, in dem eleganten, sogenannten burgundisch-gothischen Styl, welcher besonders in Nancy und der Umgegend zur Zeit Karls des Kühnen sich entwickelt hatte und bald darauf in den Niederlanden und vorzüglich in Spanien (vgl. den Dom von Toledo) sich geltend machte. Er unterscheidet sich von dem gleichzeitigen englischen Profanstyl durch grössere Leichtigkeit und reichere Ornamente; bezeichnend ist besonders der gedrückte Rundbogen, während in England mehr ein gedrückter Spitzbogen mit abgerundeten Brechungen an beiden Enden vorherrscht.

Die Gemälde des Museums sind in der That mehr durch ihre Anzahl, als durch ihren Werth bedeutend, doch befinden sich hier einige der wichtigsten Bilder belgischer Schule. Zwei Säle voll alter Bilder (*Salles des Gothiques* wie sie hier heissen) enthalten zwar nichts von den Heroen der altflandrischen und altbrabantischen Schule, selbst die Anbetung der Hirten, № 258, ist für Hugo van der Goes, dem der Catalog sie zuschreibt, schon viel zu entwickelt; aber die Nachfolger der Memling'schen Richtung sind hier repräsentirt wie sonst nirgends. Leider ist der Catalog ein sehr mangelhaftes Machwerk, voll der leichtsinnigsten Bildertaufen.

Auch von den alten Idealisten ist hier nichts zu finden; von deutschen Malern sehr weniges. Als die ältesten Bilder sind wohl die beiden Porträts, № 248 bis 249 zu betrachten, welche hier dem Rogier van Brügge zugeschrieben werden *). Von da an findet sich eine Lücke bis zu den Nachfolgern des Quentin Messys und des Memling. An Messys erinnert etwa № 304, die Weihe des heil. Gregor. Sein Mitstrebender Rogier van der Weyde soll № 259-269 gemalt haben, doch ist ihm bloss № 261, die Studie eines Weiberkopfes, welcher in der grossen Kreuzabnahme des Berliner Museums wiederkehrt, mit Sicherheit zuzuschreiben; vielleicht auch № 259-260, Kreuztragung und Kreuzigung; (wo Köln im Hintergrunde angebracht ist, was nebst andern Umständen darauf hinzudeuten scheint, dass der Meister die altkölnische, vielleicht auch die ältere oberdeutsche Schule gekannt hat.) № 262-269 sind wahrscheinlich von einem Nachfolger Memlings. Als ein solcher ist mit Sicherheit zu betrachten Jan van Conixloo; von ihm № 252 bis 257; das frühste dieser Bilder ist № 255, die Geschichte des heil. Benedict, mit demselben bräunlichen Colorit, denselben genreartigen Stellungen und Gesich-

*) Hart neben der Gallerie ist die Bibliothèque des ducs de Bourgogne aufgestellt, welche die schönsten Pergamentminiaturen der van Eyck'schen Schule, auch einiges Aeltere, z. B. eine Bibel mit Gemälden des XIV. Jahrhunderts besitzt. Das Hauptwerk in künstlerischer Beziehung ist die Chronique du Hainault, deren zahlreiche Bilder dem Memling zugeschrieben werden, gewiss mit Unrecht; sie entsprechen der schönen Zeichnung desselben zu wenig, sind aber gewiss von einem früheren Schüler der van Eyck's.

tern, wie die zwölf sogenannten Memling's in *S. Jaques* zu Antwerpen; auch die Architektur ist, wie dort, theils gothisch, theils Renaissance. Derselben Richtung gehören auch № 256 u. 257 an, während № 252-254 schon ein späteres Stadium des Meisters, eine Kenntniss italienischer Maler verrathen. Auch Grimner gehört dieser späteren van Eyck'schen Schule an; von ihm № 240, die Geschichte des heil. Hubertus. Ueber die den Malern der beginnenden italisirenden Richtung zugeschriebenen Bilder kann hier nicht entschieden werden; № 270 u. 271 werden dem v. Heemsen, № 275 u. 276 dem Bern. van Orley (besonders ersteres ein todter Christus von den Seinen beweint, reich an schönen Köpfen), № 239 u. 242*b*. dem J. de Maubeuge, № 250, eine Anbetung der Weisen, dem Jan Schoreel, Schüler des letztern (und zwar nicht mit Unrecht, wenn der Tod der Maria in Köln und München echt ist), endlich № 241 dem Mart. Hemskerk zugeschrieben. Von Jan Pateniers soll die schöne Mater dolorosa, umgeben von sechs kleinen Rundbildern, № 247, herrühren. Ferner ist hier eine treffliche, obwohl sehr verdorbene Grablegung des ältern Palma, Schülers des Giam Bellini, hineingerathen, № 246; so wie auch ein schöner jugendlicher Kopf der spätern florentinischen Schule, № 238. b; vielleicht von Pontormo. Endlich hängen hier einige Bilder der spätern Antwerpner Schule des XVI. Jahrhunderts: Franz Floris: № 344, eine heilige Familie; Martin de Vos. № 238 eine treffliche betende Frau; Lambert van Noort: № 272 ein todter Christus von den Seinen beweint, vom J. 1568; № 273 Anbetung der Hirten,

von demselben; ferner ein etwa gleichzeitiges Genrebild des ältern Breughel: der bethlehemitische Kindermord № 237; bizarrer Weise hat er die an sich schon gräuliche Scene in eine Schneelandschaft verlegt, wie sonst seine Bauernprügeleien bisweilen; sodann ein gutes Genrebild von Jaques Mostard, das zerbrochne Sieb, № 245. Aber noch bleibt eine ganze Masse von Bildern ohne Namen übrig; („*dont les noms des auteurs sont inconnues*," sagt der Catalog, obschon die belgischen Kunstfreunde, mit etwas mehr Pietät gegen das Alte, wohl noch manchen Namen zu Tage fördern könnten.) Wir wollen hier nach bestem Vermögen den Kennern einige Vermuthungen vorlegen: № 278 eine Beschneidung, von einem überaus anmuthigen Zeitgenossen Memling's; № 279 Maria, dem schlafenden Kinde einen Apfel bereit haltend, vielleicht ein früher Orley; № 283 eine Anbetung der Hirten, grössere Halbfiguren, dem Hieronymus Bosch verwandt; (ein zweites Exemplar findet sich im Wallraffianum zu Köln); № 286, eine Verkündigung, von einem unmittelbaren Schüler der van Eyck, doch ziemlich geringe Arbeit; ebenso № 288, Christi Geisselung und Auferstehung; № 289, Mädchen mit der Nelke, bezeichnet 1532, höchst wahrscheinlich Jean de Maubeuge; № 293 Anbetung der Weisen vielleicht von Grimner; № 303 derselbe Gegenstand, in der frühern Art des Orley; u. s. w.

In den übrigen Sälen bilden die Gemälde der spätern Schulen bunte Reihe. Wir wollen dem alphabetarischen Cataloge folgen. № 1. Francesco Albani (bolognesiche Schule) Adam und Eva, anmu-

thig, doch ohne rechten Gehalt. № 2. Schule von Ferrara, Christus bei Simon dem Pharisäer, schöne Farben wie in allen Bildern dieser Schule. 3-5. Jaques Artois, gute Landschaften. 6. von Artois, Crayer und Seghers: die Bekehrung des heil. Hubert, schlechter als das Bild zu *S. Jaques* in Löwen. (s. oben). 7. Copie nach Caravaggio. 8-10, a. von Wilhelm Backereel, das erstere mit guter Beleuchtung. 10. b. Backhuysen, ein schönes Seestück dieses berühmten Marinemalers. 13. Ferdinand Bol (Rembrandt's Schüler), herrliches Porträt eines lesenden Greisen, mit der vollen Majestät der Greisenköpfe dieses Malers. 19. Giacopo Bassano, Christi Grablegung, wie alle Bilder dieses Malers originell und gut beleuchtet. 20. a und b. Cavalier Calabrese (Schüler des Guercin und der neapolitanischen Naturalisten) Bilder voll der wildesten Bewegung und des bizarresten Helldunkels. 21. Antonio Canaletto, eine niedliche Brentaansicht; 22. Das Innere von San-Marco in Venedig, welches nach den grossen Fortschritten der neuern Architekturmalerei freilich ebenso wenig befriedigen kann wie die Kirchenansichten des Peter Neef; die Luftperspektive ist lange nicht genug zur Ferne benutzt und das Ganze gar zu hart. 23. Lodovico Cardi, genannt Cigoli (Schüler des Baroccio blühte um 1600) eine herrliche Madonna mit dem Kinde und S. Johannes, leider nicht sehr gut erhalten. 24. Courtois genannt Bourguignon, ein Reiterscharmützel. Dieser Maler ist besonders durch seine Schlachtenbilder berühmt. 25-37 Caspar De Crayer, Bilder von sehr verschiedenem Werth. Am anziehend-

sten sind Petri Fischzug, und die beiden Eremiten (S. Antonius und S. Paulus.) behandelt; (26 und 34; ersteres dem Rubens ganz nahe stehend.); minder gut die Himmelfahrt der heil. Catharina (26) und die Bekehrung des heil. Julian (29); Wahrhaft scheusslich die Marter des heil. Blasius (28); die heil. Familie (36) dürfte wohl kaum sein Werk sein; endlich ein guter Mönchskopf. (37). 39-44 Phil. Champaigne, Zeitgenosse des Nicolas Poussin. 45. Wenzel Coberger, der todte Christus von seinen Angehörigen umgeben, 1605 gemalt. Bloss der Ultramarin an diesem Bilde kostete 1400 Gulden, während der innere Werth desselben desto geringer ist, sowohl in Betreff der matten Composition als der grellen Färbung. 48-49. Jean Cossiers, die Sündfluth, und eine heil. Familie. 50-51. Michael Cocxie, die Dornenkrönung und das Abendmal, letzteres sehr gut. 54. Cuyp, Landschaft mit guter Staffage. 55-56. Dankers van Rey, zwei sehr gemüthliche Porträts. 57. Adrian de Brouwer, zankende Kartenspieler, ein köstliches Genrebild. 58-59. Henri de Clerck, (Zeitgenosse des Floris) Christus mit den Kindern, eine heil. Familie, voll guten, natürlichen Ausdrucks. 64. Simon Denis, ein Kampf zwischen zwei Stieren. 66. Gerhard Dow, der Maler selbst zeichnet bei Lampenschein nach einem Amor von Duquesnoy. Die Ausführung ist höchst zart und fein, wie bei allen Malern des edlern niederländischen Genre, (Mieris, Terburg, Metzu, während die des niedrigern, derbkomischen Genre, Teniers, Ostade, Brouwer, Jan Steen mehr einen derben und kecken Auftrag der Farben liebten.) 72. Franz Franck, Jo-

hannis Enthauptung. **73.** und **344** Franz Floris das jüngste Gericht, und eine heil. Familie. **76.** Gaudenzio Ferrari oder eher ein Niederländer nach ihm: Maria das Kind anbetend, von drei Engeln umgeben. Zur Seite ein betender Cardinal. **76.** Heinrich Golzius, ein weibliches Porträt. **77.** Guercino, (?) ein Exvotobild. **78.** Guido Reni, in seiner letzten Manier: die Flucht nach Aegypten. **79.** Eine Sibylle, ist wohl eine Copie nach ihm. **82.** Hans Holbein d. j. „das Porträt des Thomas Morus." Wahrscheinlich ist es kein Holbein und jedenfalls ein ganz anderer Kopf als der des Morus. Den Catalogen der belgischen Sammlungen ist leider oft nicht zu trauen, besonders was die ältern Bilder betrifft. **84-87.** Jac. Jordaens, besonders **84**, S. Martin der einen Besessenen heilt, ist trefflich komponirt; ebenso **86**, der Triumphzug Friedrichs von Nassau, Skizze zu dem grossen Bilde im Bosch bei Haag; eine mächtige Scene voll der trefflichsten Bewegung; **85.** Eine Allegorie auf den Herbst, geht schon in die Grimasse über. **88.** Abraham Janssens eine Allegorie auf das Greisenalter. **95.** Lairesse, der Tod des Pyrrhus, spätfranzösich, etwas manierirt. **97.** Lens, Delila, den Simson scheerend. **99.** Sogenannter Lesueur, ein segnender Christus. **102.** Carl Maratta, Apoll, die Daphne verfolgend. **107.** Sogen. Morales (ältere spanische Schule), Christus zwischen zwei Juden. **109-110.** Isaac Moucheron, zwei Landschaften. **112.** Peter Neefs, das Innere der Cathedrale von Antwerpen bei Nacht mit starkem Lichteffekt; ein Gegenstand, den dieser Künstler vortrefflich und sehr oft, ja fast ausschliesslich

behandelt hat; beinahe jede grössere Gallerie hat eine nächtliche Kirche von seiner Hand aufzuweisen. **116.** Palamedes, ein gutes Bildniss. **117.** Cesare Procaccini, S. Sebastian, dem die Engel die Pfeile aus dem Leibe ziehen. **118.** Erasmus Quellinus, S. Franciscus erscheint dem heil. Carl Borromeo. **119.** Quellinus und Seghers eine grau gemalte Statue Christi, von schönen Blumen umgeben. **120.** b. Rembrandt, ein männliches Porträt. **122-128** Rubens, welchen man hier von seiner Schattenseite kennen zu lernen Gelegenheit hat, obwohl er auch da noch immer gross und eigenthümlich erscheint. **122.** Christus mit dem Donnerkeil auf Wolken einherschreitend; vergebens sucht Maria seinen Arm zurückzuhalten, bestürzt folgen ihm die Engel, vor ihm liegt die bedrohte Erdkugel, da stürtzt sich S. Franciscus schützend über dieselbe hin und deckt sie mit seiner Kutte. Abgesehen von der grandiosen Gottlosigkeit des Gegenstandes ist auch nicht Eine edle Gestalt auf dem ganzen Bilde; S. Franz wirft sich über den Globus wie der gemeinste Kapuziner über einen Käse, den man ihm entwenden will, und doch wird man den mächtigen Ausdruck des Grimmes, des Entsetzens, des Kummers in den verschiednen Mienen und Bewegungen anerkennen müssen. **123.** Die Marter des heil. Livinus, eines der scheusslichsten Bilder, die je der Pinsel geschaffen hat, jedenfalls aus der spätesten Zeit des Meisters und sehr flüchtig gemalt. Aber auch hier welche bestimmte Bezeichnung des Augenblicks, welche kühne Bewegung! **124.** Die Krönung der Maria; Gott Vater, Christus und Maria, eins unedler als das

Andere. Eine Wiederholung davon findet sich im Berliner Museum. **125.** Die Kreuztragung, ebenfalls ein spätes Bild. **126.** Der todte Christus von den Seinen beweint, Gegenstück des vorigen. Hier kann man sich es klar machen, in welchen Stücken Rubens seinem Schüler Vandyck weichen muss; besonders die heil. Magdalena lässt die interessanteste Vergleichung zu. Wenn nun alle diese Gemälde in der Ausführung flüchtig, im Ausdruck und im Colorit widerwärtig sind, so mag man sich an zwei der besten Bilder des Meisters wieder erholen. **127.** Die Anbetung der Weisen; zwar lange nicht so brillant wie das Antwerpener Bild, aber von schönerm Ausdruck und einer viel tiefsinnigern Komposition. Das Gefolge der Könige drängt sich rechts einige Stufen herunter und macht eine halbe Wendung um die Hauptgruppe. Besonders trefflich ist der alte Mann welcher von dem hölzernen Geländer herab sieht. Der Ritter, welcher das Gedränge mit dem Schilde abhält, ist wiederum Rubens selbst. **128.** Die Himmelfahrt der heil. Jungfrau. Mag auch die Hauptfigur selbst nicht ätherisch und edel genug ausgefallen sein, so wird man sich doch des herrlichen Kranzes von Engelkindern freuen, welcher an die Schönheit von Murillo's Engeln gränzt. Auch der Ausdruck in den unten versammelten Aposteln und heiligen Frauen ist zart und schön.*) **129.** Jac. Ruysdael, ein Waldwasser, so düster und tiefmelancholisch, wie der grosse Landschaftsmaler je et-

*) Neuerlich sind noch zwei treffliche Bildnisse von Rubens, Erzherzog Albrecht und seine Gemahlin Isabella hinzugekommen.

was gemalt hat. **137.** Sassoferrato, ein Madonnenkopf voll der zarten Süssigkeit, die dieser Maler nur mit wenigen Jtalienern theilt und dem er alle Kraft und oft auch die Zeichnung aufgeopfert hat. **142.** Noch ein Blumenkranz van Seghers. **149.** Snyders, ein Stillleben meist von todten Thieren, vortrefflich. **156.** und **157.** Tizian, zwei Porträts, ein Jüngling und ein Greis, aus seiner spätesten Zeit. **158.** Tintoretto, die Marter des heil. Marcus. **160.** b. Van der Helst, der Maler und seine Frau. **164.** Diepenbeck, S. Franciscus, das Sacrament anbetend. **165–169.** b. Vandyck. Auch diesen Maler darf man nicht nach den hier vorhandenen Bildern beurtheilen. **165.** Porträt eines Bürgermeisters von Antwerpen. **166** u. **167**, Darstellungen des heil Franciscus, sind gewiss nicht von Vandyck. **168.** Die vortreffliche Skizze eines Judenkopfes, welcher in seiner grossen Dornenkrönung (u. a. in Berlin) angebracht ist. (Derjenige welcher ein Rohr hält.) **169.** a. Die Kreuzigung Petri, als blosses Studium zu betrachten, und desshalb ja nicht mit demselben Gegenstande von Rubens Hand (zu S. Peter in Köln) zu vergleichen. **169.** b. Ein trunkener Silen, auf einen Schäfer und eine Bachantin gestützt. Ferner heisst hier eine Copie des kleinen Antwerpener Crucifixes ebenfalls Vandyck. **178.** Van Loon, Fruchtstück. **183.** van Thulden die Kirchweih, schönes, lebhaftes Genrebild. **186-188** und **341** Ottovenius Von diesen Bildern, besonders von der grossen Passion (**187**) gilt dasselbe, was oben über diesen Maler bemerkt worden. **192-195.** Paolo Veronese, wahrscheinlich nur die beiden letzten echt: Maria,

S. Catharina, S. Theresia, um das Christuskind beschäftigt; ferner eine kleine Skizze zu der grossen Hochzeit von Cana (in Paris), minder figurenreich als diese; **192.** der Reichthum, Venedig mit Gaben überschüttend, soll zu einem Deckengemälde des Paolo in Venedig gehört haben (?). **193.** Eine Anbetung der Hirten, ist wohl ein Schulbild oder ein Werk des Giacopo Bassano. **196.** Simon Vouet, S. Carl Borromeo für die Pestkranken zu Christus und Maria betend. **197.** Weenix, eine Dame mit ihrer Toilette beschäftigt. **198.** Peter Wouvermans, ein Pferdestück. (Noch berühmter als Pferde- und Schlachtenmaler ist Peter's Bruder Philipp). **200.** Seghers, ein Blumenstrauss. **203.** Schalken, ein Knabe der am Licht Wachs schmelzen lässt; ein Mädchen sieht ihm zu. Schalken war kein sonderlicher Zeichner, auch sein Auftrag ist sehr geleckt, aber er wird mit Recht bewundert wegen der äusserst kunstreichen Handhabung des Lichteffektes. Seine meisten Bilder sind Nachtscenen, in welchen er Dunkel, Licht, Halbdunkel und das Rothgelb des Lampenscheines meisterlich durcheinander zu arbeiten gewusst hat, obwohl er dabei nicht selten in eine gar zu raffinirte Künstelei verfiel. **206.** Uytenborg, ein herrliches Reiterscharmützel. **212.** Teniers d. j., Bauern einen Karren entladend.

Auch hier folgt nun noch eine Reihe von *Auteurs inconnus*. **215.** Ein hübsches weibliches Bildniss. **217.** Neueres Bildniss Karls des Kühnen. **220.** Eine heil. Familie, von einem Niederländer nach Rafael. **221.** S. Franz mit einem Crucifix und einem Todten-

kopf, Schule des Rubens. **222.** Christi Grablegung, niederländische Copie nach Caravaggio. **224.** Maria, das Kind und S. Johannes, niederländische Copie nach Rafael. **231.** Männliches Portrait mit dem Datum **1552** (vielleicht von Anton Moro?) **234.** Portrait eines Staatsmannes (1575), von beinahe venetianischer Schönheit. Endlich **327** Natier, Maria Theresia in ihrem Kabinet, Caffe trinkend. Dieses Bildniss wird besonders belehrend durch die Vergleichung mit dem nahe dabei hängenden grossen Staatsportrait der Kaiserin; letzteres stellt sie kalt, fade idealisirt dar, während ersteres sie in ihrem Morgenanzuge zeigt, wie sie wirklich war. Die Bilder neuerer Maler sind ebenfalls ohne alle Ordnung zerstreut. Zwei herrliche Landschaften des unlängst verstorbenen van Assche, **349** und eine unbezeichnete; eine Waldmühle, und ein prachtvolles Felsenthal mit einem Waldstrom und duftigen Bergen mit Tannenwäldern. **352–354.** De Noter von Gent, zwei gute Stadtansichten und eine Landschaft. **355.** Tanneur von Paris, das Meer bei steigender Fluth. **364b.** De Roi, Landschaft mit Vieh, im Nebel. Manche neuere historische Bilder athmen noch allzusehr den Geist der David'schen Schule; hart, kalt und mühsam wie sie sind, entlocken sie uns nur geringes Interesse; eine lobenswerthe Ausnahme macht eine hübsche italienische Brunnenscene des van Bree. Erst seit dem Aufstand des Jahres 1830 kam ein neuer, grosser historischer Geist in die Schule und so hat sie in zehn Jahren nationaler Begeisterung Bilder geschaffen, welche sie den grössten Schulen würdig an die Seite stellen. Besonders

wünschen wir, der Reisende möge in Brüssel noch die in diesem Herbst (1841) auf dem Museum aufgestellten Bilder von Galait und Biefve finden; wir meinen die Abdankung Carls V. vom erstern, und den Gueusenbund des letztern. — Schreiber dieses gesteht gern, dass dieselben nebst De Keyser's Schlacht bei Worringen zu den herrlichsten Erinnerungen gehören, die er aus Belgien mitgebracht hat. Eine vollendete, leicht gehandhabte Technik, ein lebensfrisches und doch nicht grell französisches Colorit, eine Zeichnung voll Würde, endlich die glücklichste Auffassung der schönen, innerlich tiefbewegten Menschengestalt in den Momenten der edelsten Leidenschaft und eine Composition eben so frei als klar werden diese Bilder unsterblich machen für alle Zeiten.

Gent.

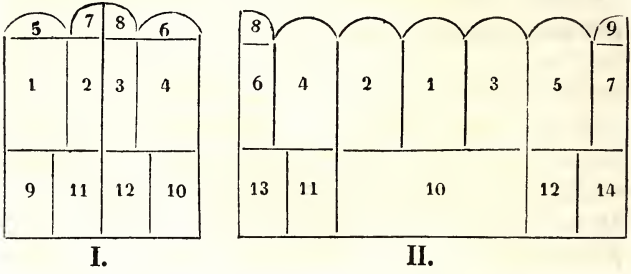
Man sollte glauben, dass Gent, unter Karl V. noch nächst Paris die grösste Stadt des nördlichen Europa's, seine damalige Physiognomie noch so ziemlich beibehalten habe. Dem ist aber nicht so; Brügge und Antwerpen sehen viel alterthümlicher aus. Auch entsprechen die noch vorhandenen Reste des XIV. und XV. Jahrhunderts keinesweges dem damaligen Reichthume der Stadt, besonders die Kirchen haben durchweg ein plumpes, düsteres Ansehen. Von den noch erhaltenen Privatgebäuden ist wohl das Schifferhaus am Canal, 1531 erbaut, das eigenthümlichste; hübsche gothische Ornamente fassen die meist in gedrückten Rundbogen schliessenden Fenster ein.*) Sonst enthält der *marché du Vendredi* noch manche alterthümliche Gebäude.

Die ***Cathedrale Saint-Bavon*** früher *Saint-Jean*) erhielt um 1228 die Gestalt, welche sie jetzt besitzt; der vordere Thurm ist 1462 gegründet; die sehr grosse Crypta kaum älter als der Rest des Gebäudes. Das Ganze ist ein ziemlich roher Bau

*) Die Genter nennen dieses und das anstossende Haus *maisons espagnoles*. Gott weiss wesshalb; viel eher könnte man die gleichzeitigen spanischen Bauten burgundisch nennen.

aus kleinen Bruchsteinen und Backsteinen ohne Verzierung, auch die Portale sind höchst unbedeutend. Der Thurm ist nach jenem englisch-französ. Princip, nämlich als Festungsthurm gedacht und hat somit, statt der leichteren Strebepfeiler, welche fast allein die Entwickelung nach oben bezeichnen könnten, vier runde Eckthürmchen. Das Innere ruht nicht auf Rundsäulen, sondern auf sehr massigen viereckigen Pfeilern mit Halbsäulen. Ueber den Hauptbogen unter den Fenstern weder Stabwerk noch Gallerien, ausgenommen im Chor, wo plumpe Säulchenreihen sich hinziehen. Die sämmtlichen Bogen sind Spitzbogen. Die Dimensionen sehr bedeutend. — Erste Kapelle rechts vom Haupteingang: Eine Enthauptung Johannis, von De Crayer. Dritte Kapelle: Christi Taufe, ein neues Bild, von De Cauwer von Gent. Erste Kapelle des Chorumganges: Christus unter den Schriftgelehrten, von Franz Pourbus d. ä. mit den leicht kenntlichen Portraits Carls V. und Philipps II. Zweite Kapelle: Die Marter der h. Barbara, von De Crayer (welcher überhaupt Gent mit seinen Bildern ganz angefüllt hat). Dritte Kap.: Das einzige bekannte Bild des Gerhard van der Meir (oder Meeren); eine Kreuzigung, auf den Flügeln die eherne Schlange und die Quelle des Felsens Horeb, zwei sogenannte Protypa oder symbolische Vorbilder der Kreuzigung im alten Testament. Der Maler heisst bald ein Schüler, bald ein Zeitgenosse des Hubert van Eyck, und die Tecknik und Auffassungsweise der van Eyck's ist in dem Bilde gar nicht zu verkennen, obschon dasselbe noch nicht die Farbenwirkung, den Glanz der Erde, des Wassers und

des Himmels und in den Figuren die Freiheit der Bewegung und das natürliche Colorit dieser Schule besitzt. Leider steht das Bild sehr vereinzelt da; von Gerhard's Mitschüler Justus von Gent besitzt seine Vaterstadt kein Werk; auch die Bilder des Hugo van der Goes, welcher hier lange gearbeitet hat, und in seiner blassern Färbung etwas an Gerhard van der Meir erinnert, sind gänzlich verschwunden. Glücklicher Weise ist das Hauptwerk der Van Eyck's wenigstens theilweise noch hier vorhanden, und zwar in der sechsten Kapelle des Chorumganges. Es sind dieses die vier Haupttafeln des grossen Altarwerkes, welches im Ganzen, alle Aussenseiten mitgerechnet, aus zwanzig Tafeln bestand. Es war, wenn man will, ein grosses Tedeum, eine Darstellung des Grössten, womit die Kirche ihren Meister und Herrn feiern kann. Es ist der Mühe werth, sich die Zusammenstellung des Ganzen zu vergegenwärtigen, wie sie vor der Zerstreuung der Tafeln Statt fand.



I. Die Tafel bei geschlossenen Flügeln.

1, 2, 3, 4 die Verkündigung, 5 u. 6 die Propheten Micha und Zacharias, 7 u. 8 zwei Sibyllen; also

lauter Bilder der Verheissung, während das Innere die Bilder der Erfüllung enthält. In der untern Abtheilung die zwei grossen Propheten des neuen Bundes, S. Johann der Täufer und S. Johann der Evangelist (11 u. 12); neben ihnen, 9 u. 10, die Stifter des Bildes, Jodocus Vyts, ein Patrizier von Gent, und dessen Gemahlin Lisbette.

II. Die Tafel bei offenen Flügeln.

1. Gott Vater, voller Hoheit thronend. 2. Maria. 3. Johannes der Täufer. 4. Singende Engel als Chorknaben. 5. Die h. Cäcilie die Orgel spielend, hinter ihr singende und musizirende Engel. 6. Adam, drüber 8. das Opfer Cains. 7. Eva, drüber 9, der Tod Abels. In der untern Abtheilung, 10. die Anbetung des makellosen Lammes durch die heiligen Märtyrer, den geistlichen und den weltlichen Stand; 11 u. 12 die Streiter Christi und die heiligen Einsiedler, 13 u. 14 die gerechten Richter und die Pilger, alle zur Feier des Lammes herbeieilend.*)

Es ist in diesem Werke ein Stoff zusammengedrängt, mit welchem man die Wände einer ganzen Kirche ausfüllen könnte, und in der That hat die neuere Kunst letzteres mit dem grössten Erfolge versucht; die grossen Gesammt-Compositionen der Ludwigskirche und der Allerheiligenkirche in München beruhen auf erweiterter Anwendung dieses Princips, und sicher ist dieses Van Eyck'sche Werk nicht ohne Einfluss auf jene grossen Bildercyclen geblieben. Lei-

*) Ehemals soll unten noch ein bemalter Gradino oder Altarschemel vorhanden gewesen sein, welcher die Hölle oder das Fegefeuer vorstellte.

der kann man die volle Bedeutung desselben an den hier noch vorhandenen vier Bildern (II. 1, 2, 3, 10) nicht mehr erkennen; die sämmtlichen Flügel sind nach Berlin gewandert, mit Ausnahme der äussersten Halbflügel, welche noch in Gent, aber unsichtbar sind. Das Ganze wurde vollendet den 6. Mai 1432. Man will drei Hände deutlich unterscheiden: die der beiden Brüder und des Gerhard von der Meir; von den hier befindlichen Stücken sind 1, 2, 3 ganz von Hubert, bloss an der Maria mag Johann einigen Theil haben; 10 dagegen ist ganz von ihm gemalt, jedoch 1550 von Lancelot Bloudeel und Joh. Schoreel sorgfältig restaurirt worden. Um dieselbe Zeit liess König Philipp II. von Spanien durch Michael Cocxie eine Copie des Ganzen verfertigen, welche nach München, Berlin und Haag zerstreut worden ist. Tizian hatte dem Copisten bloss zum Mantel der Maria für 55 Dukaten Ultramarin besorgen müssen.

Um das Grosse in diesem Bilde völlig zu würdigen, müsste der Beschauer dasselbe mit den Bildern der gleichzeitigen und ältern Idealisten vergleichen, besonders mit dem Kölner Dombilde des Meister Stephan (1426?); letzteres mag ihm an tiefem Ausdruck der Gottseligkeit, an Schönheit und Liebreiz der Gesichtszüge weit überlegen sein, aber eine bewusstere, genauere Durchbildung der Form, besonders des menschlichen Körpers*) haben die Van Eyck's hier zuerst der staunenden Welt vorgelegt. Jenen lichten

*) Es versteht sich, dass dieses nur sehr relativ zu nehmen ist.

duftigen Flor, durch welchen Stephan seine Bilder der gemeinen Lebenssphäre entzog, haben sie von den Gestalten weggerissen und die leuchtenden Farben in vollem Glanz strahlen lassen. Aber zugleich wich auch jenes Heilige, ja Göttliche aus den Gestalten, und Hubert van Eyck hat sich vergebens bemüht, es in den drei Hauptbildern 1, 2, 3 durch Goldgrund, typische Anordnung, Strenge des Styles und Feierlichkeit der Bewegungen zu ersetzen; das Ideal ist dahin; sein Gott Vater ist ein vollblütiger Alter, mit starrem, fast unheimlichem Blick, seine Maria weit entfernt von jener himmlischen Grazie der bescheidenen Gottesmagd, der seligen, jungfräulichen Mutter, wie Meister Stephan sie darzustellen vermochte. Besonders verlieren die van Eycks, wenn man die Verkündigung auf der Aussenseite der Flügel mit der des Kölner Dombildes vergleicht, wobei freilich nicht die verschiedene Auffassung allein, sondern auch manches Aeusserliche, besonders der starre van Eyck'sche Faltenwurf die Schuld trägt.

Siebente Kapelle des Chorumganges: Kreuzabnahme von Honthorst; Christus am Kreuz, von De Crayer. Achte Kapelle: Glorie der Maria, von N. Roose, genannt Liemakern, einem Genter (1575 bis 1624); er war Schüler des Ottovenius und wurde von seinem Mitschüler Rubens hoch geschätzt. Neunte Kapelle: die Aufnahme des h. Bavo in der Abtei S. Amand, von Rubens, eines der besten von dessen Bildern, besonders in Betreff der Anordnung (auf einem Treppenbau). Zehnte Kapelle: Die Auferweckung des Lazarus, von Ottovenius. — Im nächsten Arme

des Querbaues der Taufstein, an welchem Carl V. getauft worden sein soll, gewiss neuer und zwar im Styl jener überladenen belgischen Kanzeln. In der nächsten Kapelle des Schiffes ein Bild von De Crayer. In der zweiten S. Macarius von der Pest ergriffen, für andere Pestkranke bittend, von De Crayer. In der vierten Kapelle eine Kreuzabnahme, das beste Bild von Th. Rombouts, Schüler des Janssens. Es ist mehr oder weniger ein Ragout aus Rafael und aus den grossen Rubens'schen Kreuzbildern im Dom zu Antwerpen. Die Kanzel, halb weisser Marmor, halb Eichenholz, unten eine Allegorie auf Zeit und Wahrheit; ein schreckliches Werk. Im hohen Chor vier kupferne Kandelaber, aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts, mit sehr schönen Renaissance-Verzierungen. Sie sollen nachher dem unglücklichen Carl I. von England gehört haben. Einige gute Mausoleen; das beste ist von Duquesnoy, und stellt den Bischof Triest vor, das Crucifix anbetend, unten zwei herrliche Genien, Zeit und Tod. Desto unangenehmer fällt bei den übrigen Denkmälern das Haschen nach neuen Motiven auf. In der ungeheuren Crypta liegen Hubert und Margaretha van Eyck begraben. Eben daselbst eine Masse von Bildern aus der Zeit des Floris.

Saint Michel stattliche gothische Kirche von etwas schweren, einfachen Formen, 1445 begonnen; der Thurm, nie vollendet, sollte nach dem im Innern der Kirche aufgestellten Modell ausgebaut werden; dasselbe lässt kaum beklagen, dass es nicht geschah. Während der Revolution war diese Kirche

der Tempel der Vernunft, und hat daher ganz neu ausstaffirt werden müssen. Vierte Kapelle rechts: Christus die Blinden heilend, von dem noch lebenden Künstler De Cauwer. Im Querbau rechts eine sehr schöne Verkündigung, von Lens, und eine Himmelfahrt von François, einem neuern Brüsseler Künstler. In der nächsten Kapelle des Chorumganges eine aus dem Fegefeuer befreiete Seele, von De Cauwer. Zweite Kapelle des Chorumganges: Ein Portrait des S. Franz de Paula, von Ribera, genannt Spagnoletto, dem Haupt der neapolitanischen Naturalisten-Schule; wahrscheinlich ist das Bild nicht ohne Retouchen. Eben da ein neues Bild: eine Scene aus der Legende desselben Heiligen. In der dritten Kapelle: eine Himmelfahrt der h. Catharina, von De Crayer, eines seiner naivsten und schönsten Bilder. In der siebenten Kapelle eine schöne heilige Familie, von Maes, einem der bedeutendsten belgischen Maler unserer Zeit. Maes lässt sich selten auf grössere Compositionen ein, allein der Zauber seiner Köpfe entschädigt dafür reichlich. Seine Richtung ist hier in der des Düsseldorfer Sohn zu vergleichen. Neunte Kapelle: eine Geisselung, das Meisterwerk des Gerh. Seghers. Zehnte Kapelle: die Marter des h. Adrian, von Th. van Thulden. Eilfte Kapelle: das erste Pfingstfest, mittelmässiges Bild von De Crayer. Endlich ein grosses Bild von Vandyck, Christus am Kreuze in dem Moment, wo ein Reiter ihm an einer Lanze den Schwamm reicht; unten Johannes und die h. Frauen, oben weinende Engel. Das Bild im Dom zu Mecheln scheint vorzüglicher als dieses. Daneben hängt ein

neues Bild von Paelinck, einem Genter Maler, die Kreuzerfindung.

Saint Nicolas, vom Anfange des XIII. Jahrhunderts, in den noch unentwickelten Formen des frühesten Spitzbogenstyls, ohne alle Verzierungen und Strebepfeiler. Einfache Façade ohne Thurm, bloss durch zwei niedrige runde Eckthürmchen eingefasst, dergleichen auch die Fronten des Querbaues einfassen. Unten eine kleine Thür, drüber eine Gallerie, dann ein grosses Fenster. Der einzige Thurm zu Anfang des XV. Jahrhunderts erbaut, steht über dem Kreuz; auch er ist in jeder Ecke mit einem runden Thürmchen, übrigens nur mit Fenstern und wenigen sie umgebenden Stäben verziert und schliesst stumpf. Polygoner Chor mit Kapellen. Das Material ein schwarzer Bruchstein. Der Eindruck des Ganzen ist bei aller Rohheit des Einzelnen doch höchst alterthümlich und malerisch, wie denn auch der Architekturmaler De Noter von Gent diese Kirche oft und gut dargestellt hat. Innen schwere Bündelsäulen ohne Piedestale; die vier Hauptpfeiler, welche den Thurm tragen, sind ungeheuer dick und unterbrechen die ganze Perspektive, welche des geringen Lichtes und der plumpen Formen wegen ohne diess wenig Reizendes hat. Im Chor Rundsäulen. In der zweiten Kapelle: rechts vom vom Haupteingang ein überaus liebliches Bild von Maes; das Christuskind schläft auf dem Schoosse seiner Mutter, der kleine Johannes bringt ihm eine Traube, Maria winkt ihm das Kind nicht zu wecken. Von allen Malern unserer Zeit steht Maes in der Auffassung der Madonna Rafael am nächsten, obschon er

sein Ideal aus ganz andern Quellen geschöpft hat. In der vierten Kapelle ein S. Hieronymus, von Janssens. In der zweiten Kapelle des Chorumganges der barmherzige Samariter von Roose genannt Liemakern. Auf dem Hochaltar die Weihe des h. Nicolaus, von demselben. Neuere Bilder: S. Antonius während eines Sturmes predigend, von Steyaert dem ältern, von Brügge. Eine Kreuzabnahme, von De Cauwer.

Saint Jaques. Im Innern sehr kurze Rundsäulen ohne Basis, vielleicht aus dem XII. Jahrhundert, der Rest neuer. Rechts und links vom Choreingange S. Peter und S. Paul von van Huffel, einem neuern Maler. Ein grosses jüngstes Gericht, von van Cleef.

Saint Sauveur mit einer schlechten Façade vom Jahr 1811. In einer Kapelle links eine heilige Familie, von Roose. Gegenüber Christus am Kreuz, von demselben. Die Altäre rechts und links vom Chor tragen neuere Bilder von van Hanselaere, von Gent.

Saint Pierre. Die Kirche besteht aus zwei Theilen; das Schiff hat Säulen und Rundbogen im Geschmack des XVI. Jahrhunderts, ein Kuppelgebäude auf vier Pfeilern, trocken und öde. Einige gute Bilder: Petri Fischzug, von Janssens; Christi Geburt, und S. Franz Xaver in Indien, von Roose; der Triumph der Religion und des Glaubens, die katholische Kirche welche Luther und Calvin zu Boden tritt, von van Thulden; Christus einen Blinden heilend, Lazari Auferweckung von Gerhard Seghers; der h. Benedict, der Hausmeister des Ostgothenkönigs Totilas erkennend, von De Crayer.

Saint Martin. Eine Auferstehung, von De Crayer.

Saint Etienne. Eine Versammlung von Heiligen, und S. Nicolaus, den Armen Brod vertheilend, von De Crayer.

Die ***Dominikanerkirche*** (unweit *S. Michel* hart am Kanal) ist ein Gebäude vom Ende des XIII. Jahrhunderts, das hölzerne Tonnengewölbe mit Rippen vom Anfange des vorigen Jahrhunderts. Die Disposition ist sehr glücklich und zierlich, das Gebäude aber jetzt in schlechtem Zustande.

Das ***grosse Béguinage*** verdient in hohem Grade den Besuch des Fremden, freilich nicht seines architektonischen Kunstwerthes halber. Der Baukünstler mag sich hier fragen, wie ein solcher Raum, bestimmt für einige hundert Nonnen, welche eine Kirche und eine grosse Anzahl von lauter kleinen einzelnen Wohnungen bedürfen, würdig zu gestalten wäre.

Das ***Hôtel de ville***, bestehend aus einem ältern, 1481 begonnenen, und einem neuern 1595 bis 1628 ausgeführten Theile. Jener ist vielleicht das reizendste gothische Architekturstück, welches Belgien besitzt; die Details sind fein und tüchtig, das Ganze überaus malerisch, besonders der Erker und das herrliche Treppenhaus; die Farbe des Steines giebt der an S. Nicolas nichts nach. Hier allein findet sich eine schöne Entwickelung des Gebäudes noch oben — was sich an den Stadthäusern von Brüssel, Brügge und Löwen kaum rühmen lässt — ja hie und da eine etwas allzu sinnreiche Verschlingung der Glieder. Auch der neuere Theil ist weit besser als das Stadt-

haus in Antwerpen; Schnaase erinnert sich dabei an den Palast Cornaro in Venedig. Das Innere ist völlig modernisirt. Ein Bild von van Bree: Moritz von Oranien, 1577 für die unterdrückten Katholiken um Gnade bittend.

Der ***Beffroi*** (Glockenthurm) steht, vom Stadthause getrennt, an einem der gangbarsten Plätze der Stadt. 1183 begonnen, hat er unten noch einige sehr rohe, theils Spitz-, theils Rundbogen. Der vergoldete Drache auf der Spitze soll als Geschenk des flandrischen Kaisers Balduin aus Constantinopel geschickt sein, wo er ehemals auf der Kuppel der Sophienkirche stand. Trotz seiner Grösse — er besitzt das Volumen eines Pferdes — ist doch jede kunsthistorische Prüfung von unten herauf unmöglich.

Von der ***Oudenburg***, (auch ***s'Gravensteen*** genannt) dem alten Schlosse der Grafen von Flandern, ist nur noch ein imposantes Portal mit zwei Zinnenthürmchen übrig.

Als Eingang des ***Fischmarktes*** hat der Bildhauer Andreas Quellinus im Jahr 1689 eine ziemlich gute Rococo-Façade gebaut; darüber ein Neptun auf seinem Meerwagen thronend; neben dem Portal die Schelde und die Lys, auf Urnen lehnend. Man wird auch dem Rococo sein Recht widerfahren lassen, wenn man ihn nicht von seinem so unreinen Detail aus, sondern im Hinblick auf das oft höchst malerische Ganze und die darin herrschende Phantasie beurtheilt.

Das ***Palais de l'université*** ist gewiss eine der brillantesten Universitäten die es geben mag.

König Wilhelm liess es 1816 durch den Architekten Roelants erbauen. Die Vertheilung und Gestalt der innern Räume ist zum Theil grossartig und macht der Pariser Schule alle Ehre, besonders die auf acht korinthische Säulen gestützte, von oben beleuchtete Aula. Um so auffallender ist die leichtsinnige, ja zum Theil abgeschmackte Dekoration des Aeussern, jene matten Friese, jene grossen Rundnischen und vor allem der unverhältnissmässige Portikus gegen die *rue de l'université*.

Die ***Akademie****) enthält etwa 150 Bilder, worunter keines aus dem XV. Jahrhundert. Das früheste Bild ist eine heilige Familie, von Martin de Vos, mit der Jahrzahl 1535, noch stark an die venetianische Schule erinnernd, welche der Maler damals kaum erst verlassen haben mochte. Von De Crayer sind hier sehr viele Bilder, das beste die Krönung der h. Rosalia durch das Christkind. Von ihm und N. Roose genannt Liemakern, zwölf höchst kolossale Gemälde, die 1635 bei dem feierlichen Einzuge des Infanten und Cardinals Ferdinand in Gent als Decoration zweier Triumphbogen gedient haben. Crayer hat Begebenheiten aus dem Leben Carls V. und seiner Nachkommen, Roose historische oder mythologische Scenen dargestellt. Bei aller Flüchtigkeit der Ausführung muss man die Sicherheit und Kühnheit in diesen kolossalen Formen bewundern, und das war auch der Punkt, worin die beiden Maler ihrem Zeitgenossen

*) Welche Schreiber dieses wegen stattfindender Baureparatur leider nicht selbst gesehen hat. Das folgende aus Schnaase.

Rubens sich am meisten näherten. Eins der ältesten Stillleben, der Kram eines Fischhändlers, Fische, Hummer, Muscheln etc., von Adrian van Utrecht (1599–1651). Die Gegenstände sind in natürlicher Grösse mit vieler Wahrheit dargestellt und doch zeigt sich gerade bei diesem Masstab das Unzulängliche dieser ganzen mühseligen Naturnachahmung. Die spätern Stilllebenmaler haben ihren Gegenständen durch Verkleinerung erst den wahren Reiz gegeben.

Privatsammlungen. Baron Schamp, *rue des champs*: mehrere Rubens und Vandyck; treffliche Landschaften von Pynacker und van der Velde; die fette und die magere Mahlzeit, von Jan Steen. Ein weibliches Bildniss von Jean de Maubeuge (Mabouse); eine Jungfrau mit dem Kinde, vielleicht von Albrecht Dürer. Herr van Rotterdam besitzt eine ausgezeichnete Anbetung der Könige, wahrscheinlich von Hubert van Eyck, ferner vier weibliche Heilige, vielleicht von Hugo van der Goes; endlich sehr viele spätere Genrebilder, besonders von Teniers etc. Herr Huyvetter besitzt u. a. eine Findung des Kreuzes von Justus von Gent, einem der besten Schüler des Hubert van Eyck u. s. w.

Brügge.

Wenn uns Antwerpen das XVI. Jahrhundert recht lebhaft vor Augen führt, so giebt Brügge ein nicht minder treues Bild des XV. Jahrhunderts. Ganze Gassen aus jener Zeit sind hier noch völlig erhalten und unsere Kenntniss der gothischen Profanbaukunst wäre ohne Brügge nur unvollständig. Von den alten deutschen Städten unterscheidet sich der ehemalige Hauptplatz des belgischen Handels durch breitere Strassen, grössere Plätze, eine freundlichere Bauart überhaupt. Es ist der Mühe werth, die Stadt nach allen Richtungen zu durchstreifen; man wird manchen schönen malerischen Punkt finden, besonders am Kanal. Das Grösste aber was Brügge besitzt, sind Memlings unschätzbare Werke.

Die Cathedrale ***Saint Sauveur.*** Das schmucklose, plumpe Aeussere und der schwere, niedrige Vorderthurm in der Mitte der Façade lassen die schönen Verhältnisse des Innern nicht vermuthen, welches durch den Abbruch des Orgellettners in kurzer Zeit noch sehr gewinnen wird. Die Kirche ruht auf hohen Bündelpfeilern, welche nur oben im Mittelschiff mit Kapitälen versehen sind. Vierzehn Säulen tragen den Chor; eine luftige Gallerie zieht sich unter den obern Fenstern herum. Die Kapellen des Chorumganges

sind nicht durch Seitenwände getrennt, sondern bilden, auf Gurtenpfeiler gestützt, eine reizende durchsichtige Halle. Freilich ist hierdurch der mechanische Zweck jener Seitenwände versäumt; sie sind eigentlich die Strebepfeiler, die den hohen Chor stützen sollten. Irren wir nicht, so stammt die Kirche noch aus der letzten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.

Ueber der Thür im Innern ein grosses vergoldetes Holzrelief aus dem XVI. Jahrhundert. Die Kanzel ist von Taminn, Ende des XVII. Jahrh. verfertigt. Erste Kapelle rechts: eine Kreuzabnahme von Anton Claissens, einem brüggischen Maler des XVI. Jahrhunderts. Zweite Kapelle: die Taufe Constantin's, Copie nach Vandyck von Maes. Dritte Kapelle: S. Agatha und S. Dorothea, von Vandyck(?); S. Dominicus, dem Maria den Rosenkranz reicht, von Roose. Vierte Kapelle: S. Eligius, von Martin de Vos. Fünfte Kapelle: die Marter der h. Barbara von Cels, etwas gar zu akademisch. Beim Eingang in den Chor eine besonders angebaute Kapelle, mit mehreren Kunstwerken: Memling, ein Flügelbild, aussen grau in grau, statuarisch, in gothischen Bogen stehend, S. Carl, S. Hippolyt, S. Elisabeth und S. Margaretha. Innen die Marter des h. Hippolyt; der Heilige nackend am Boden; an jedem Arm und Bein ist ein Pferd befestigt, welches von einem daraufsitzenden oder nebenhergehenden Manne angetrieben wird. (S. Hippolyt als Jäger und von Pferden zerrissen vorgestellt, ist offenbar des Theseus Sohn, in den christlichen Himmel versetzt). Innenseite der Flügel: ein Almosen austheilender König (S. Carl?); ein Do-

natar mit seiner Frau. Diese letztern Bilder und die Aussenseiten sind bei weitem das erfreulichste an dem Bilde, während aus der zwar höchst sorgfältigen, aber ausdruckslosen Behandlung des Hauptblattes ziemlich klar hervorgeht, dass der Künstler es hat malen müssen. Uebrigens mochte dasselbe leicht eine der schwierigsten Aufgaben sein, die ein nordischer Maler bis damals gelöst. Die Krönung eines Bischofes, gutes Relief des XIV. Jahrhunderts. Aus derselben Zeit eine Kreuzabnahme auf Goldgrund, wahrscheinlich in Tempera, die Züge sämmtlich scharf aufgefasst und sprechend, namentlich der mütterliche Schmerz; dabei dunkle Umrisse wie in jenen ältesten Bildern der Akademie zu Antwerpen. Zwei andere Bilder zeigen, dass sich in Brügge der Styl der einheimischen Schule noch lange nachher erhalten habe; eine Maria auf dem Throne nebst zwei Heiligen, XVI. Jahrhundert; und eine andere Maria nebst S. Franciscus, unter gothischer Architektur, doch erst vom J. 1644. Im Chorumgang an einem Pfeiler das kleine, höchst zierliche Portrait Philipps des Schönen (Sohn Maximilian's I., Vater Carl's V.), wahrscheinlich zwischen 1504 und 1506 gemalt, und zwar merkwürdiger Weise auf einem Goldgrund, den sonst die flandrische Schule längst schon aufgegeben hatte, während die oberdeutsche Schule ihn noch beibehielt, so z. B. auf zwei Portraits aus denselben Jahren im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Gleichwohl ist das leider sehr verwahrloste Bild gewiss von einem belgischen, wahrscheinlich brabantischen Maler. Ein gutes Abendmal, von Franz Pourbus. Am andern Ende des Chores in einer

reichen Familienkapelle Petrus und Johannes, zwei halbe Figuren von dem einheimischen Maler Jacob van Oost (starb 1674), sehr kräftig, etwa in Jordaens Manier. Unfern davon ein Gemälde mit dem Datum 1500, Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme auf einem Bilde beisammen; spätere van Eycksche Schule, mit geringerm Farbenglanz aber tieferem, stärkerem Ausdrucke, jedenfalls von einem guten Meister. Unter dem Fenster des nördlichen Kreuzarmes sollen sich zwei Bilder von Orley befinden, (Verf. dieses fand diesen Theil des Gebäudes in Ausbesserung begriffen, die Bilder verhüllt). Am Ende des Hauptschiffes eine Ausgiessung des heiligen Geistes, von van Oost, in grossen Dimensionen. — Eine Masse von Grabmälern, worunter nur weniges von Werth.

Notre Dame. Die Façade ist durch einen Vorbau bedeckt. Zwei runde Thürmchen, welche, wie häufig in den niederländischen Bauten, als Strebepfeiler des Giebels dienen, vermehren das Schwerfällige, Festungsmässige. Der Thurm, auf dem nördlichen Kreuze, im J. 1297 vollendet, ist ein einfaches Viereck, mit acht sehr starken, sich rasch verjüngenden Strebepfeilern, an welchen man Steinverzierungen angefangen, aber nicht fortgesetzt hat. Da wo die Spitze des Thurmes beginnt, standen bis 1760 vier Eckthürmchen, deren Mangel jetzt sehr fühlbar wird, da ohnediess schon die ganze Behandlung so plump ausgefallen ist. Neben dem Thurm ein kleiner spätgothischer Vorbau in dem ausgearteten Styl vom Ende des XV. Jahrhunderts. Im Innern drei ziemlich nie-

drige Schiffe und zwei Kapellenreihen, höher als die beiden Nebenschiffe. Der Kern des Gebäudes, aus dem XIII. Jahrhundert stammend, hat keine Spur der leichten Grazie gleichzeitiger deutscher Bauten; die Perspektive ist von sehr geringer Wirkung. Um so reichlicher wird man durch die hier befindlichen Bildwerke entschädigt. Am vordern Ende des Hauptschiffes eine schöne Anbetung der Weisen, von Gerhard Seghers, und eine Anbetung der Hirten, von De Crayer 1667 gemalt. (In *Saint Sauveur* eine kleine Wiederholung davon). Im Chorumgange das Christuskind von Heiligen umgeben, bezeichnet J. van Oost 1648. Unweit vom Sakramentsaltare wiederum ein Abendmal, von Franz Pourbus. Ueber dem nächsten Altare (gewöhnlich verschlossen) steht die berühmte lebensgrosse Marienstatue des Michel Angelo Buonarotti, eines seiner frühern Werke, jedenfalls vor 1521, und zwar für Genua verfertigt; später hat Horace Walpole vergebens 30,000 Gulden dafür geboten. Schöner antiker Faltenwurf, sorgfältige, feine Ausführung, sanfter Ausdruck; ohne Bewegung und Wendung, ruhig und überaus reizend, besonders die nackten Theile. (Schnaase, S. 338 bezweifelt die Echtheit der Benennung, hält aber das Werk jedenfalls für eine treffliche Arbeit aus Michel Angelo's Zeit). Die eisernen Thüren des Chores sind 1799 von J. Byckman von Ostende gefertigt. Im Chorumgange die Anbetung der Hirten, auf den Flügeln Donatare, von Pourbus 1574 gemalt. Wie häufig in den Bildern jener Uebergangszeit, contrastirt die ehrbare, alterthümliche Haltung der Portraits der Stifter eigen-

thümlich mit der gekünstelten Wendung und Nüchternheit der historischen Gestalten. Ferner im Chorumgange ein treffliches altes Oelgemälde auf Holz, bald Memling, bald Maubeuge zugeschrieben. In der Mitte sitzt Maria trauernd, schwarz gekleidet, unter antiker Architektur; rund umher sieben kleine Darstellungen der Schmerzen der Mutter Gottes. Der Ausdruck ist sehr ernst, die Züge des Gesichtes und und die Haltung würdig und schön. Manches erinnert an Memling. Nahe dabei, in einer Seitenkapelle finden sich die berühmten vergoldeten Metall-Särge Karls des Kühnen und seiner Tochter Maria, Gemahlin Maximilian's I. Der letztere Sarg ist der ältere, jedenfalls bald nach 1485 verfertigt. Die liegende Statue selbst ist überaus würdig und vortrefflich, ebenso der in schönem Relief an den Sargwänden angebrachte Stammbaum der Fürstinn, mit reich emaillirten Wappen und zarten Engelsfiguren, welche dieselben halten. Erst 1558 liess Philipp II. von Spanien für die bisher in Nancy beigesetzten Reste Karls d. Kühnen ein Gegenstück zu Mariens Sarge verfertigen, und zwar mit nicht geringerm Ueberfluss von Email und Vergoldung; das Werk kostete dem Könige die damals sehr bedeutende Summe von 24,395 Gulden und den Emailleurs ihre Zähne. Doch kann weder die ganz flaue und nichts weniger als heldenhafte Statue des Herzogs noch die langweiligen Figürchen der Sargwände mit den entsprechenden Theilen an Mariens Sarge verglichen werden. Hier zeigt sich recht deutlich, wie gottverlassen nicht nur die belgische Malerei, sondern auch die Bildhauerei jener Zeit dastand; der

alten naiven Weise war sie untreu geworden, und die neue, italienische, antikisirende vermochte sie sich nicht anzueignen. Unweit von den Gräbern eine Kapelle mit herrlichen Glasgemälden.

Saint Jaques, ähnlichen Styles wie *Notre Dame.* Kein im Grundriss äusserlich kennbares Kreuz, sondern fortlaufende Seitenschiffe und seitwärts vortretende Kapellen: Thurm am Anfange des Kreuzes. Jedes Schiff hat seinen besondern dreiseitigen Schluss. Am Chor keine Umgangskapellen. Im Innern schlanke Rundsäulen, im Chor zum Theil verstärkt. Die Verhältnisse des Ganzen sind niedrig und breit. Es soll hier eine Kreuzabnahme, vorgeblich von Hugo van der Goes, vorhanden sein, welche Schreiber dieses vergeblich aufgesucht hat. (Passavant sah sie noch 1832). Im linken Seitenschiff ein Flügelbild, Maria in einer Glorie, von Heiligen umgeben; ferner in der Kapelle des linken Kreuzes eine Krönung der Maria, beide aus der Zeit der van Eycks, wenn nicht älter.

Saint Gilles, spätern gothischen Styles. Ausser den grossen Pfeilern des Kreuzes niedrige Rundsäulen. Die Schiffe von gleicher Höhe, indessen die Gewölbe von Holz, so dass jenes nicht im ursprünglichen Plane gelegen haben mag. Am Schlusse eines jeden Schiffes ein Polygonabschnitt und kein Umgang. Plumper Thurm auf dem Kreuze. Ein Bild von Jac. van Oost, die Leiche Christi und Gott Vater, im Colorit an Vandyck erinnernd.

Jerusalem. Hübsches Kirchlein aus dem XIV. Jahrh. mit guten Glasgemälden aus dem XVI. Jahrh. in zierlichen Rosen. In der Mitte der eherne

Sarg des ritterlichen Ehepaars, welches die Kirche gestiftet, leider verstümmelt. Neben der Kirche ein ziemlich hoher Thurm, auf viereckiger Basis ein halbregulaires Achteck. Unter demselben eine Nachbildung des h. Grabes, Felsenkammern mit Lampenbeleuchtung.

Die vormalige ***Jesuiterkirche***, jetzt S. Donatian ist ein Gebäude des XVII. Jahrh. im guten italienischen Style, einfach und elegant.

La chapelle du Saint-Sang, neben dem *Hôtel de ville*, eine aus zwei Stockwerken bestehende kleine Kirche nebst einem zur Seite angebrachten höchst eleganten Treppenhause. Die Kirche selbst wird gewöhnlich spätestens unter Karl d. Gr. gesetzt, weil die vier Säulen, welche das untere Gemach tragen, von einer wahrhaft „ägyptischen" Schwere sind, wie sich z. B. Ferrier ausdrückt, und weil das untere Gemach überhaupt eines der plumpesten Bauwerke ist, welche man finden kann. Gleichwohl kann dasselbe nicht vor dem XII. Jahrhundert erbaut sein; die Piedestale haben schon jene Eckblätter, die damals erst aufkamen, auch einige andere Details deuten bei aller Plumpheit der Behandlung auf diese Zeit hin. Der byzantinische Styl hat sich eben nur in Deutschland zu völliger Zierlichkeit und Freiheit entwickelt. Das obere Gemach, durch einen Doppelbogen in zwei Theile getheilt, ist kaum neuer; der Anblick desselben ist höchst malerisch, besonders von der Westseite, wo man auch das wunderliche Thürmchen übersieht, dessen Alter wir nicht zu bestimmen wagen; es könnte dem zwölften, aber auch dem sechszehnten Jahrhundert angehören. Im Innern: eine Kreuzabnahme von

De Crayer, eine andere von Jac. van Oost, knieende Donatare, von Pourbus u. s. w. Besonders merkwürdig ist das Treppenhaus der Kapelle, welches dem *Palais de justice* gerade gegenüber liegt. Im Jahre 1533 erbaut, schliesst es die Reihe der gothischen Bauten Belgiens, und zeigt die goth. Baukunst auf ihrem allerletzten Stadium. Hier ist Alles Ornament geworden; Composition und Verhältnisse scheinen nur um des Ornamentes willen da zu sein. Und gleichwohl nimmt dieses Gebäude eine ungleich höhere Stelle ein als z. B. *Saint Jaques* in Lüttich, wo selbst das Ornament nur reich, nicht elegant ist, und wo uns nicht wie hier eine originelle, diesem Zierwesen angemessene Grundform entschädigt. Zwei gleiche gedrückte Spitzbogen, eine kleine Halle bildend, und eine grössere, mit einer Treppe versehene Thür *) nehmen den untersten Theil ein; darüber folgen je zwei gedrückte Rundbogenfenster; darüber eine undurchsichtige Gallerie; dann sechs Rundbogenfenster, je zwei unter einem grössern, endlich eine durchbrochene Gallerie. Neben der erwähnten Thür ein Anbau, ähnliche Motive, nur minder reich, wiederholend. Die tragenden Glieder sind schon nicht mehr als Säulen und Pfeiler, sondern als Kandelaber gestaltet, **) die Wand mit wilder Staffage, die Pfeiler mit schweren Piedestalen und noch schwereren Baldachinen verziert,

*) Ueber dem Thürbogen befindet sich im Relief ein schönes Sinnbild in Beziehung auf den Inhalt der Kapelle. Ein Pelikan, der seine Brust aufreisst, und seine Jungen vom Blute trinken lässt.

**) Die schönsten Säulenkandelaber dieser Art finden sich in der Façade der Certosa von Pavia.

wozu die Statuen fehlen. Manches, was eigentlich vom Boden auf präformirt sein sollte, keimt hier auf wunderliche Weise aus der Wand heraus, so z. B. der Bogen über der Thür. Die Gesimse sind schon sehr bewusst als abschliessende, deckende Glieder behandelt (was sie in der frühern gothischen Kunst gar nicht sind), ähnlich wie am Dom zu Mailand. Am Anbaue finden sich sogar schon jene vertieften Medaillons, welche in der Renaissance eine so wichtige Rolle spielen. Leitendes Princip ist hier die möglichst mannichfaltige Belebung der Wand, sei es auch ohne eigentliche Entwickelung. Statt des mechanischen Inhalts einer antiken, ja einer neu-italienischen Façade, d. h. dem deutlich ausgedrückten Verhältnisse der tragenden Glieder zu den schwebenden, findet sich hier ein rein ornamentistischer. (S. oben das *palais de justice* in Lüttich). Unsymmetrisch und malerisch wie das Gebäude dasteht, wäre es der schönste Gegenstand einer Theaterdekoration.

La tour des Halles versetzt uns, nebst dem Platz, recht lebhaft auf einen der mächtigsten Flecke des Mittelalters; Thurm und Plan sind gigantisch, ersterer von 107½ Metres. Das sehr einfache Zinnengebäude stammt aus dem XIV. Jahrhundert, der Thurm zum grössten Theil aus den letzten Jahren des XV. Jahrh. Er ist von Backsteinen erbaut und wirkt durch seine Einfachheit ebensoviel wie durch seine Höhe. Das Achteck entwickelt sich sehr bald aus dem Viereck; die oberste Gallerie ist beinahe die einzige Verzierung des ganzen Baues. Ehemals soll sich noch ein hoher Helm darüber erhoben haben,

was dahin gestellt bleiben mag. In der Nähe finden sich die alterthümlichsten Häuser von Brügge, und an manchen Stellen glaubt man sich völlig in die Zeit der van Eyck's versetzt.

Dagegen bietet der Platz vor dem *Hôtel de ville* die bunteste Musterkarte aller abendländischen Style dar, obschon die byzantinische Cathedrale S. Donatian wie leider! so viele Cathedralen, in der französischen Revolution und Invasion geschleift worden ist. Wir haben schon die Kapelle des heil. Blutes betrachtet, und wenden uns nun zu dem anstossenden

***Hôtel de ville*, 1377** begonnen. Mit Unrecht würde man diese Façade nach ihrem jetzigen Zustande beurtheilen; sechs schlanke Thürmchen zierten ehemals das Dach, **33** bemalte und vergoldete Statuen und **24** Wappenschilder die Vorderseite. Natürlich ist bei der Zerstörung all dieses farbenreichen Schmuckes auch der Charakter der darauf berechneten Composition verloren gegangen, und wir dürfen uns über deren mattes Aussehen nicht wundern. Gleichwohl macht die grandiose Eintheilung der Fenster noch immer ihre Wirkung. Man wird den Verlust jener Statuen um so mehr bedauern, wenn man die Schönheit aller Skulpturen erwägt, welche auf den Bildern der damals erwachenden van Eyck'schen Schule dargestellt sind. Im Innern ist bloss der Bibliotheksaal merkwürdig, und zwar durch die herabhängenden, doch nicht gestützten Gewölbe, welche in Deutschland so viel wie nirgends,*) in Frankreich nur hie und da, in England

*) Höchstens in Gestalt von herabhängenden Schlusssteinen.

sehr häufig vorkommen, und wohl eigentlich als die ins Absurde getriebene Ausbildung einer hölzernen Zapfenconstruktion zu betrachten sind. Hier werden dieselben ins Jahr 1398 gesetzt, scheinen jedoch spätern Ursprunges. Ein grosses Gelage, bezeichnet: Anton Claissens 1774. In der Kapelle des Stadthauses zwei Bilder, jedes mit 16 Portraits, und ein jüngstes Gericht, von demselben Maler.

Das ***palais de justice***, ehemals die Wohnung der Grafen von Flandern, welche sich durch einen bedeckten Gang nach S. Donatian, und durch die obern Säle des Stadthauses nach der Kapelle des h. Blutes begeben konnten. Ein hübsches Renaissance-Gebäude bildet den Uebergang aus dem gothischen Stadthause nach dem modernen Justizpalast, und läuft trotz all seiner bizarren Keckheit der öden Classicität des letztern den Rang ab. Auch besucht man das *palais de justice* nur um eines einzigen Zimmers willen, das eines der herrlichsten Kamine enthält, welche die Welt kennt. Karl V. liess es 1529 durch einen, uns leider unbekannten, Meister verfertigen. Der Kaminbau selbst von Alabaster und schwarzem Marmor enthält einen figurenreichen Fries auf üppige Kandelaber gestützt; darüber und auf den Seiten stehen in einem unsäglichen Reichthum äusserst eleganter Renaissance-Zierrathen 5 beinahe lebensgrosse Figuren: Karl V. in der Mitte, links seine Grosseltern Max I. und Maria von Burgund, rechts seine Urgrosseltern Karl der Kühne und Margaretha von England; endlich in kleinen Medaillons seine Eltern Philipp der Schöne und Johanna von Castilien-Arragon, so wie zwei andere Portraits. Bogen, Ge-

simse, Pilaster, ja die nächsten Theile der Decke sind so schön und geistreich mit Laubwerk und Genien verziert, dass man kaum ein Bauwerk in Belgien finden wird, welches jenen unvergleichlichen Glasbildern des van der Weyde in S. Gudula in Brüssel so nahe käme. Alles dieses, mit Ausnahme des eigentlichen Kamines, vom besten braunen Holze gefertigt, macht je nach der Beleuchtung einen ganz einzigen Effekt. (Man komme womöglich Morgens). Es ist die derbste, aber auch vielleicht die kräftigste und schönste Zimmerdekoration, die man sehen kann.*)

Unter den Bäumen des Platzes steht die neue ***Statue des Jan van Eyck.*** Aber das ist nicht der Mann, welcher der Malerei des Nordens auf Jahrhunderte eine neue Richtung gab, sondern ein etwas unschlüssig dastehender Opernpage.**)

Das ***Museum***, am Kanal in einem hübschen gothischen Gebäude, wird hier auch Akademie genannt. Es enthält mehrere der kostbarsten Schätze altflandrischer Schule. Jan van Eyck: I. Ein Chri-

---

*) Die wenigen hier befindlichen Gemälde sollen bald nach dem Museum gebracht werden.

**) Manche neuere Bildhauer sind leider gar zu sehr auf möglichste Individualistik und Bildnissähnlichkeit ihrer Figuren bedacht, und vergessen darüber, dass es vor allem darauf ankömmt, einen Menschen in seiner vollen Würde darzustellen. Der kleine Entwurf Bettinens zu Göthe's Denkmal hat von diesem Standpunkte aus einen unendlichen Vorzug von Marchesi's Statue in der Bibliothek zu Frankfurt, ja überhaupt vor den meisten Denkstatuen der neuern Zeit. Wenn die Menschen ein Bild ehren sollen, so muss es vor allem das Uebermenschliche in und an dem Menschen darstellen.

stuskopf, bezeichnet Joh. de. Eyck. Inventor. A. 1420. 30. Januarii., dunkler, gelber Fleischton, ohne das leuchtende des van Eyck'schen Kolorits; die Auffassung durchaus typisch, weit mehr als auf dem achtzehn Jahre später gemalten Christuskopf desselben Malers im Berliner Museum. Beide haben die hohe Stirn gemein, welche freilich dem alten Christus-Typus überhaupt angehört und sich eben so bei Wilhelm von Köln und Thomas von Modena findet. Schnaase hält das Bild für verdächtig, und zwar auch aus äussern Gründen, 1) weil der Maler sich mit einem damals noch völlig ungebräuchlichen Namen Inventor, Erfinder nennt, 2) weil das Berliner Bild vom J. 1438 sich fast von demselben Tage, nämlich 31. Januarii datirt. Die innern Gründe gegen die Echtheit sind freilich die gewichtigsten. II. Die berühmte Madonna mit S. Donatian, wovon wir in der Akademie von Antwerpen eine alte Copie gesehen haben; eines der spätesten, ausgebildetsten Werke des Meisters, bezeichnet: *Hoc opus fecit fieri magister Georgius ..... per Joh. de Eyck. pictor. et inchoavit anno domini* 1433 *complevit* 1436. (Man sieht, dass diese Künstler nichts weniger als rasch arbeiteten). Maria mit dem Kinde sitzt auf einem Throne; das Kind spielt mit einem Papagei und Blumen; rechts knieend der geistliche Stifter, zu beiden Seiten S. Georg und S. Donatian, die besten Figuren des Bildes. Als Hintergrund die Chorrundung einer auf zierlichen Säulen ruhenden byzantinischen Kirche, vielleicht der ehemaligen Cathedrale S. Donatian. Alles meisterhaft gemalt, die Figuren höchst individuell gedacht und voll des kräftigsten Ausdruckes,

aber besonders die Maria ohne Grazie und fast flamändisch derb. Der Maler geht über seine Sphäre hinaus, indem er die Muskeln bis ins Einzelnste schildern will. Die Ausführung ist höchst vollendet; unvergleichlich die Gewandstoffe, der Teppich, der Panzer S. Georgs, der dunkle architektonische Hintergrund. III. Das Bildniss seiner Frau, halb lebensgross, höchst sauber und zart ausgeführt; bezeichnet: *Coniux meus Johannes me complevit. Anno* **1439** *mense Junii*, u. s. w. Gewiss ist niemand anders als Joh. van Eyck gemeint. Jan Memling: I. Ein Flügelbild; S. Christoph trägt das Kind durch einen wilden Fluss; im Vorgrunde S. Aegidius mit seinem Reh (er ist Schutzheiliger von Brügge) und S. Benedict; oben auf einem Felsen der Einsiedler mit der Lampe. Auf den Flügelbildern S. Wilhelm in voller Rüstung nebst dem Stifter und dessen Söhnen, und S. Barbara nebst der Frau und den Töchtern desselben. Auf den Aussenseiten grau in grau S. Johann der Täufer und der Erzengel Michael. Die Züge des h. Christoph und die übrigen Gestalten sprechen vorzugsweise freundlichen Ernst und kräftige Ruhe aus; sie sind mehr Wirklichkeit als zierlich schöne Erscheinungen. Bezeichnet 1484. II. Die Taufe Christi, noch trefflicher als das vorige Bild; Hauptbild und Flügel enthalten eine anmuthige Landschaft, in welcher vorn die Taufe, hinten links Christus als Lehrer und hinten rechts Johannes predigend dargestellt sind; im Vordergrunde der Flügel, der Stifter mit seinen Söhnen, seine Gattin mit ihren Töchtern; er von Johannes dem Apostel, sie von S. Elisabeth begleitet. Die

Aussenseiten machen ebenfalls nur ein Bild aus; Maria in rothem Gewande sitzt mit dem Kinde neben einem Bette mit grünen Vorhängen; gegenüber kniet eine Mutter mit ihrer Tochter, begleitet von der reich orientalisch geschmückten Magdalena; im Hintergrunde eine offene Halle mit der Aussicht auf prächtige Gebäude. Diese Aussenbilder sind weniger ausgeführt als die inneren, aber ihr Ausdruck ist sanfter, schmeichelnder; doch sind auch im Innern der Täufer und der Engel neben dem Heiland Figuren von hoher Anmuth und Innigkeit. Ferner ist hier ein jüngstes Gericht vom Anfang des XVI. Jahrh. zu bemerken; der Tod der Maria, ein etwas älteres Bild, doch nicht von Memling; eine Anbetung der Hirten, in ähnlichem Style wie das vorige u. s. w. Von neuern Bildern: Eine grosse Kreuzabnahme von P. Pourbus, und das Urtheil des Cambyses (in 2 Bildern), so wie eine Allegorie auf die Herstellung der spanischen Herrschaft 1579 von Anton Claissens. Besonders die Geschichte von dem ungerechten Richter, den Cambyses schinden liess, ist mit der scheusslichsten Naturwahrheit dargestellt, der Maler mochte vielleicht noch mehr Kenntniss der Anatomie besitzen als sein Zeitgenosse Floris. Als die Bilder in Paris waren, bemerkte einer der Conservatoren, dass der grosse Haufe davor mit demselben Wohlgefallen verweilte, wie bei der Hinrichtung eines Verbrechers. Endlich finden sich hier, im schönsten Lichte aufgehängt, eine Masse neuer schlechter Bilder, während die altflandrischen Meisterwerke sich mit einem schwachen Kuppellicht begnügen müssen.

Das ***S. Johannis-Hospital***, in welchem Memling um 1477 krank gelegen haben soll, ist von ihm mit den herrlichsten Kunstwerken geschmückt, welche die nordische Malerei je hervorgebracht hat Dieselben sind nun sämmtlich in dem Kapitelsaal (im Hof, ebner Erde) vereinigt, und bilden hier die erste Sehenswürdigkeit der Stadt. Vor allem zieht der Reliquienkasten der h. Ursula (*la châsse de Sainte-Ursule*) die Aufmerksamkeit auf sich. Er hat, wie es seit dem XI. Jahrh. üblich war, die Form eines kleinen Giebelhauses, dessen beide Giebelseiten, unter Spitzbogen, jede ein Bild von etwa 7 Zoll Breite enthalten. Jede der längern Seiten hat drei wenig breitere Bilder, durch kleine Pfeiler getrennt. Drei kreisförmige Bilder, je ein grösseres zwischen zwei kleinern sind auf jeder Seite der dachähnlichen Bedeckung angebracht. Das Historische der bekannten Legende ist in den sechs grössern Bildern der beiden langen Seiten enthalten. 1) Die Landung der frommen britannischen Jungfrauen in Köln, dessen Hauptgebäude sehr kenntlich und gewiss nach eigener Anschauung dargestellt sind. Im Innern der Stadt, in einem Hause, sieht man S. Ursula schlafend, wie ein Engel ihr erscheint, der ihr befiehlt, nach Rom zu ziehen. 2) Die Landung in Basel, im Hintergrunde zackige Berge. 3) Die Ankunft in Rom, welches nicht nach Anschauung, sondern nach der Phantasie dargestellt ist. Der Papst S. Cyriacus empfängt die h. Ursula, der von den Bergen her die Ihrigen folgen; edle britannische Jünglinge, die Bräutigame der Jungfrauen sind ihnen gefolgt, um mit ihnen in der Ent-

sagung zu wetteifern; in einer offenen Kirche sieht man die Taufe und die erste Beichte der Bekehrten. 4) Während dessen ist der edle Kaiser Alexander Severus durch den Christenfeind Maximin gestürzt worden; die h. Jungfrauen haben Rom verlassen, mit ihnen S. Cyriacus; sie sind eben im Begriff, von Basel abzureisen den Rhein hinunter; der Bischof S. Pantalus gesellt sich hier zu ihnen; die Hauptpersonen, in heiligem Gespräche begriffen (eine überaus liebliche Composition) sitzen schon in einem Nachen. 5) Sie landen bei Köln, wo die rohen Soldaten des Maximin ihnen begegnen. 6) Die Marter der Heiligen; wenige erst sind ans Land gestiegen, meist nur die Jünglinge, welche nun den Schwertern und Keulen der Krieger erliegen; in den Schiffen erwarten die Jungfrauen voll frommer Ergebung die Pfeile der Heiden; mehrere sind schon getroffen. Memling hat auf diese Weise das Blutvergiessen möglichst beschränkt, während seine Zeitgenossen aus lauter Wahrheitsliebe dergleichen Scenen auf das Unbarmherzigste auszuführen pflegten. Ueberhaupt kann sich von der wunderbaren Schönheit dieser miniaturartigen Oelbildchen nur der einen Begriff machen, der sie gesehen hat. Bei der Kleinheit der Figuren ist die Zeichnung viel schöner, als bei den grössern dieses Meisters; nichts ist mager, oder steif, oder eckig; die Bewegungen sind frei und die Zartheit und der Ausdruck in den Köpfchen übertreffen an Vollendung beinahe alles, was sonst von Memling bekannt ist. Nicht minder trefflich sind die Bilder der Giebelseiten, S. Ursula mit dem Pfeil in der Brust, unter ihrem Mantel eine Schaar

knieender Jungfrauen versammelnd, und Maria mit dem Kinde, welches zwei knieenden Schwestern des Hospitals Frucht und Blume darbietet. Auch hier wiederum sind Ausführung und Ton der Farben bei aller Zartheit doch sehr kräftig; in der Carnation sind die Schatten lichtbräunlich gehalten und die Uebergänge etwas grau. Anders in den sechs kleinen Rundbildern auf dem Dache des Kastens, welche auf Purpur- und Goldgrund, in mehr alterthümlichem Style die Apotheose der heiligen Ursula und ihrer Gefährten enthalten. Hier sind die Umrisse und die Färbung etwas derber. Das Ganze ist 24 Zoll lang, 8 Zoll breit und 15 Zoll hoch. Man wird eingestehn, dass ein Kasten gleicher Grösse von Silber ein elendes Gebot gegen diesen war.

Das grösste bekannte Bild Memlings ist die Vermählung der h. Catharina. In der Mitte unter einer Thronhalle die Jungfrau, das Kind auf ihrem Schoosse; rechts von ihr Catharina knieend, S. Johann der Täufer, und ein harfenspielender Engel, links S. Barbara lesend, S. Johann der Apostel, und ein Engel der Jungfrau ein offenes Buch hinhaltend. Die Halle in byzantinischem Style lässt in eine schöne, felsige Landschaft hinausblicken, welche sich auf den Seitenflügeln fortsetzt, auf welchen dann in der Ferne rechts (von der Jungfrau) die Geschichte Johannes des Täufers, links die des Apostels Johannes dargestellt ist, während die Marter der beiden Heiligen und die Vision der Apocalypse den beiderseitigen Vordergrund einnimmt. Auf den Aussenseiten der Flügel S. Antonius der Eremit und S. Jacobus der Aeltere,

S. Agnes und S. Clara nebst den Donataren. Man weiss hier in der That nicht, was man zuerst bewundern soll. Die Färbung ist so leuchtend und frisch wie auf irgend einem Bilde der van Eycks, die Composition durchgängig schön und tiefsinnig, besonders in dem herrlichen Visionsbilde, welches man doch ja in all seinen Theilen sorgfältig betrachten möge. Der Ausdruck endlich, ohne ideale Schönheit der Gesichtszüge, ist besonders in den Zügen der heiligen Catharina und des entzückten Johannes überaus süss und herrlich. Denn gerade darin, sagt Schnaase, besteht das Geheimniss des Meisters, dass er den Zügen, wie sie uns im Leben vorkommen, das Geistige abgelauscht hat, was sie einnehmend macht, obschon ihre Form nicht vollkommen schön ist. Der Rahmen trägt die Inschrift: *opus Johannis H(M?)emling* **1479.**

Von ihm ist auch die herrliche Anbetung der Könige. Das Hauptbild zeigt uns in einem dunkelm Raume die drei Könige, den einen des Kindes Fuss küssend, den zweiten knieend, den dritten stehend; vorn den Stifter. Der hagere, bärtige Mann, welcher durch das Fenster hineinguckt, soll Memlings eigenes Bildniss sein; er trägt in der That die Krankenmütze des Hospitals. Auf den Flügeln die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel, letztere der in München van Eyck getauften, aber wahrscheinlich ebenfalls Memling gehörenden Darstellung desselben Gegenstandes sehr ähnlich. Aussen auf den Flügeln Johannes der Täufer und die h. Veronica in architektonischer Einfassung mit passender symbolischer Skulptur. Bezeichnet *opus Joh. Hemling* (oder Memling)

1479. Endlich wird hier ein weibliches Brustbild dem Memling zugeschrieben, welches die damalige Landestracht trägt, aber durch eine neuere Inschrift sonderbarer Weise als Sibylla Zambetha oder persica, vor Christo 2040 bezeichnet wird. Von einem geringern Zeitgenossen Memlings ist hier eine Kreuzabnahme vorhanden, etwas trocken und starr; feiner und frischer die Seitentafeln: ein Heiliger in voller Rüstung nebst dem Donatar, eine Heilige mit der Frau des Letztern. Aussen S. Helena mit dem Kreuze und Magdalena.

In der Kapelle des Hospitals ***des Soeurs noires*** sind 2 Tafeln, jede mit 4 kleinen Feldern, worin Darstellungen aus der Legende der h. Ursula; dabei hängen noch zwei grössere weibliche Heilige von derselben Hand; alles wohl nur Bruchstücke eines grösseren Altarwerkes. Sie werden Memling mit Unrecht zugeschrieben, scheinen vielmehr aus der Zeit der van Eyck's zu stammen, da sie wahrscheinlich *a tempera* gemalt und in der Auffassung alterthümlicher sind.

In dem Versammlungssaale des Hospitals ***Saint Julien*** ist dagegen ein echtes Bildchen von Memling auf zwei Flügeln, auf dem einen die Jungfrau mit dem Kinde, auf dem andern das Portrait des jungen Mannes, für den es gemalt ward. Das Ganze mit einer van Eyck'schen Gluth und Pracht gemalt, der junge Stifter voll melancholischer Andacht. Bezeichnet 1487.

Privatsammlungen: Herr Bogaert-Dumortier besitzt eine alte Copie nach dem Marienbilde des Joh. van Eyck, welches sich ehemals

über dem Grabe des Probstes Nicolaus van Maelbeke im Chor der S. Martinskirche zu Ypern befand. Maria als Himmelskönigin im herrlichsten Schmuck dastehend, vor ihr der Propst knieend, der Hintergrund eine byzantinische Kirchenarchitektur mit Aussicht auf eine reiche Landschaft. Das Ganze ist 6 Fuss hoch und 3½ Fuss breit, und das Original muss zu den ausgeführtesten Bildern des Joh. van Eyck gehört haben. Die Flügel aussen und innen in zwei Theile getheilt, zum Theil noch unvollendet; links innen: Moses im Busche, und Gideon mit dem Engel; rechts innen: Aaron und die Thür des Ezechiel. Aussen grau in grau die Jungfrau mit dem Kinde, drei Posaunenengel und die Sibylle, dem Kaiser Augustus die Geburt Christi verkündend.

Die Sammlung des Herrn Imbert ist gegenwärtig nicht sichtbar.

INHALT.

Bemerkung. Für sehr eilig Reisende sind die ganz besonders sehenswerthen Gegenstände mit Sternchen bezeichnet.

		Seite.
Lüttich.		
* *	Palais de justice	7
*	Saint-Paul	9
	Sainte-Croix	12
	Saint-Barthélémy	14
	Saint-Denis	17
	Saint-Antoine	18
	Saint-Jean	19
* *	Saint-Jaques	19
	Saint-Martin	21
	Pont des Arches u. Passage Lemonnier	22
Loewen.		
* *	Cathedrale Saint-Pierre . . .	24
	Saint-Michel	29
	Saint-Quentin	29
	Saint-Jaques	30
*	Sainte-Gertrude	30
	La halle	31
* *	Maison de ville (mit Gallerie) . .	31
Mecheln.		
* *	Cathedrale Saint-Rombaud . . .	35
*	Notre-Dame	37
	Saint-Jean	37
	Béguinage u. s. w.	38

Antwerpen. Seite.

Vorbemerkung 39
* * Cathedrale 41
* * Akademie. Uebersicht der belgischen Malerschulen . . . 55
* * Saint-Jaques 88
* * Saint-Paul 94
Saint-André 96
* * Saint-Charles-Borromée . . . 97
* Saint-Augustin 99
Saint-Antoine de Padoue . . . 100
Saint-Joseph 100
Hôtel de ville 100
Das Haus der Hansa 101
* Börse 101
Les vieilles boucheries . . . 102
Statue des Rubens 103
Privatsammlungen 103

Brüssel.

* * Cathedrale Sainte-Gudule . . . 104
La chapelle 107
Notre-Dame d. victoires (église du sablon) 109
Saint-Jaques du Caudenberg . . 110
Saint-Nicolas 111
Notre-Dame de bon sicours . . 111
Sainte-Cathérine 111
Saint-Jean-Baptiste u. s. w. . . 111
Porte de Hal u. s. w. 112
* Place des martyrs 112
* Maneken-pis 112
Palais-royal 113
Palais de la nation 113
Palais des Prinzen von Oranien . . 113
* Palais Aremberg 114
Privatsammlungen 114
Palais de justice, Theater u. s. w. . 114
* * Hôtel de ville 115
* * Museum 117

Gent.

* * Cathedrale Saint-Bavon . . . 130
Saint-Michel 136
* Saint-Nicolas 138
Saint-Jaques 139
Saint-Sauveur 139
Saint-Pierre 139
Saint-Martin, S Etienne . . . 140
Dominikanerkirche 140
Grand Béguinage 140
* * Hôtel de ville 140
Beffroi (Glockenthurm) . . . 141
Oudenburg, Fischmarkt u. s. w. . 141
Palais de l'université 141
* Akademie 142
Privatsammlungen 143

Brügge.

* * Cathedrale Saint-Sauveur . . . 144
* * Notre-Dame 147
Saint-Jaques 150
Saint Gilles, Jerusalem u. s. w. . 150
* Chapelle du Saint-Sang . . . 151
* La tour des halles 153
Hôtel de ville 154
* Palais de justice. Schönes Kamin . 155
Statue des Jan van Eyck . . . 156
* * Museum 156
* * S. Johannishospital. Die Memlings . 160
Hospital des Soeurs noires . . 164
Hospital Saint-Julien 164
Privatsammlungen 164

Düsseldorf, Wolf'sche Buchdruckerei.

Berichtigungen.

Seite	8	Zeile	8	statt dürfte,	lies: durfte.
-	8	-	20	- schöneres	- schönes.
-	9	-	1	- von dem	- vor dem.
-	11	Anmerkung:		was wir	- Das wir.
-	25	Zeile	7	statt wegen den	- wegen der.
-	26	-	12	- Hubé	- Jubé.
-	33	-	12	- De Crayer der	- De Crayer, der.
-	41	-	1	- unmittelbar	- mittelbar.
-	42	-	21	- wurde wenig	- wurde in Deutschland wenig.
-	49	-	22	- durchrochenen	- durchbrochenen.
-	50	-	29	- sollte dem	- sollte den.
-	57	-	mangelhaft.		- mangelhaft,
-	69	Zur Anmerkung:			Ueber die kleine Wiederholung in S. Pierre in Löwen. Siehe Seite 28.
-	71	Zeile	14	statt Bildern	lies: Bilder.
-	76	-	25	- hinabwendend	- hinanwendend.
-	88	-	9	- unter den	- auf den
-	95	-	13	- Zier	- Gier
-	98	-	12	- pflegt	- pflegt)
-	99	-	13	- diese ist	- dies ist
-	102	-	24	- schon am	- schon an
-	102	-	29	- Flächengewölben.	- Fächergewölben.
-	108	-	13	- Lisieren	- Liséen
-	109	-	12	- ersteres ein	- ersteres, ein
-	120	-	9	- inconnues,	- inconnus,

93-B17070

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00652 3340